
تطور الصورة في الشعر الجاهلي

د . خالد محمد الزواوي

مؤسسة حورس الدولية

الناشر

مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع
١٤٤ ش طيبة - سيورتنج - الإسكندرية.
ت/ فاكس : ٠٣/٥٩٢٢١٧١ - ٠٣/٥٩٣٠٥٩٨

٢٠٠٥ -

اسم المؤلف : د / خالد محمد الزواوي .
اسم الكتاب : " تطور الصورة في الشعر الجاهلي " .
كمبيوتر جرافيك : أحمد أمين .
مدير النشر : مصطفى غنيم .
رقم الإيداع : ٢٠٠٥ / ٤٤١١ :
الترقيم الدولي : 977-368-081-6

- تحذير :

حقوق الطبع والتوزيع محفوظة للناشر
يحذر النشر أو النسخ أو الاقتباس أو التصوير
بأي شكل إلا بموافقة خطية من الناشر

بسم الله الرحمن الرحيم

" إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون "

صدق الله العظيم (٢ يوسف)

المقدمة

هذا المؤلف محاولة للكشف عن تطور في الشعر العربي القديم وهي محاولة تعود بنا إلى جذورنا الأصلية، لأن أهمية الموضوع تفرض علينا العودة إلى الجذور في تاريخ أدبنا العربي، حيث تختار زاوية فنية هي زاوية الصورة التي تعتبر الخلية الحية النامية داخل كيان عضوي موحد من الفن ومن الإبداع.

إن انقطاعنا طويلا عن دراسة هذه المرحلة من تاريخ أدبنا العربي يسبب نقسا ضخما نحتاج إليه دائما لا يجوز لنا أن نتقطع عن هذه الجذور الأصلية، والعودة دائما إليها قضية لازمة، وخاصة بعد أن استقر في النفوس منذ زمن، ونزل منها مولة البديهييات أن نقد الشعر عبث وتخليط لا جدوى منهما إذا لم يكن هذا النقد صادرا عن رؤية شمولية للحياة ومفاهيم محددة عن الإنسان وموقفه من الحياة والواقع، وعن الشعر وعلاقته بهذه الحياة وهذا الواقع، ووظيفته التي ينبغي أن ينهض بها. ولعل النظر إلى الشعر القديم وفق هذا التصور يسمح لنا بإعادة اكتشافه، وإنتاج معرفة جديدة به. وليس هذا النظر سوى نظرات أخرى لهذا الشعر تصدر عن تصور شامل للحياة، وتتوغل بأدوات نقدية ومعرفية لم تكن ميسرة للقديما. وليس من الوفاء لشعرنا القديم، ولا من الوفاء لروح العصر أن نستمر في قراءة شعرنا قراءة تجعلنا في عزلة عن حركة التاريخ لأن العودة إلى الجذور من شأنها أن تقودنا إلى الحضارة العربية، والعودة إلى الجذور هي ضرب آخر إلى التعمق في الذات، بحيث يعرف الإنسان كيف يصب هذا الشكل من أشكال الأصالة في تيار الإنسانية. من أجل ذلك أصبحت النظرة لشعرنا القديم مقترنة بالاكشاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهي نظرة عميقة تمتد من التفسير إلى التأويل، وتكشف بوضوح عن أهمية المعرفة التي تصل القارئ بالنص.

وقد حافظت في هذا المؤلف على نكهة القديم، وبذلت جهدا في جمع مادته من الشعراء، ومحاولة التعمق في أسرار شعرهم وخفاياهم من خلال التأمل والمناقشة والتوير في

كثير من القضايا التي كانت ضرورية في فهم النص وربطه بسياقه التاريخي بإبعاده السياسية والثقافية والاجتماعية.

إن قضية الصورة لها مناهجها المتعددة وأساليبها المختلفة، ونحن نراها عند الشعراء في تناوهم لأغراضهم الشعرية، ولكن استخدامها يختلف من شاعر لآخر، وعلى الذات القارئة أن تصل إلى مستوى المعرفة عند كل شاعر من هؤلاء الشعراء، وأن يرفع المتلقى إلى مستوى عال، ولا يكون ذلك إلا بتقيد واضح دقيق يكشف ويوضح ويقوم ويعمق الخبرة النقدية لدى المتلقى، فينمي إحساسه بالجمال، ووعيه بوظيفة الشعر.

إن الشعر فن من الفنون التي يمكن أن نحصر تحليله الأدبي في المظهر اللفظي في النص، والمظهر التركيبي، والمظهر الدلالي، وبذلك يكون للنص بنية لها خصوصيتها التي لا بد من الكشف عنها وتحديدها. وينبغي أن نعرف أن النص الشعري هو "شعر" لا أكثر ولا أقل، وأن "شعريته" هي التي جعلته "شعرا"، وتحتصر هذه الشعرية في استخدام اللغة استخداما كيقيا خاصا، يختلف عن استخدام الآخرين من غير الأدباء لها. وعلى ذلك فالنص الشعري ليس ملحقا بعلم التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها من العلوم، ولكنه منتم إلى نظام آخر هو نظام "الفن" وعلى ذلك فالشاعر ليس مؤرخا أو عالم نفس أو اجتماع، بل هو يسير أغوار النفس البشرية ليكشف عن رؤيته وعن رؤية ما حوله مما يصادفه في حياته اليومية، فهو مبدع يحدد زاوية هذه الرؤية، ويكشف ويحدد بطريقة خاصة متميزة على الرغم من أن الأداة التي يستخدمها هي "اللغة".

إن خلود الأدب إنما يرجع إلى أهمية "اللغة" التي تعتبر الأساس في الشعر خاصة وفي الأدب عامة، وهي الركيزة التي تكشف عن قدرة الشاعر على التوغل بحسه الممتد في قلب الطبيعة، وارتداد عالم الإنسان بكل معاناته وطموحاته وأشواقه.

وإذا كان الشعر ينبع من التجارب النفسية المستقلة، من تفاعلات الشاعر في العالم الواقعي الذي يعيش فيه، فإن علينا أن نقف أمام أدواته التي يستخدمها في خلق هذا الشعر محللين ومفسرين لمصادره، ومؤثراته. والأمر سهل عندما تستخدم الكلمات للدلالة على

الأشياء الخارجية، لأن الكلمة والشيء كليهما يكونان من قبيل الكائنات المادية، لكن الأمر لا يكون بالسهولة عندما تستخدم الكلمات للدلالة على الحالات الشعورية الداخلية .

إن الشاعر يعي العالم وعيا جماليا، ويعبر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشعر "بنية لغوية معرفية جمالية" وأى تجريد لهذه البنية من أى عنصر من عناصرها يعد إخلالاً بمفهوم "الشعر" . إن وحدة النص الشعري لا تقبل التجزئة أو التحليل إلى شكل ومعنى .

والمتبع لحركة النقد المعاصر يلاحظ أن "تطور الصورة" لم يعد يظفر باهتمام كبير من النقاد، أو هكذا يلوح في الأفق، وأن عصراً جديداً من الدراسة النقدية قد بدأ، هو عصر "النص" الذى يظهر تحت أسماء كثيرة، وأصبح هم النقاد الأول الحديث عن النص بوصفه إبداعاً له تفرد وخصوصيته .

إن بعض الدراسات الأكاديمية قد تناولت موضوع "الصورة" في الأدب العربي قديماً وحديثاً، كدراسة الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث للدكتور نصوت عبد الرحمن وآخرون سواء تابعت دراساتهم وأبحاثهم المتفرقة في هذا الاتجاه، غير أن هذه الدراسة أخصصتها في الحديث عن التطور الذى شاع على أيدي بعض الشعراء، نتيجة لتقليبهم في الأمصار المختلفة، وتأثرهم بالثقافات الأجنبية التى احتكوا بها، وأعطى بتطور الصورة بعدها عن الجمود المجازى، بحيث تظهر نظرة الشاعر الناقية للأشياء من حوله، وفلسفة الأمور السطحية حول هذه الأشياء التى يدرك كنهها، ويتعمق أسرارها، ويخرج أعماقها في تأمل وتدبر وتبصر .

وقد اعتمدت في هذه الدراسة حول "تطور الصورة في الشعر الجاهلي" على تقسيمها إلى فصول أربعة، ومقدمة تشير إلى أهمية الدراسة، وخاتمة تتضمن النتائج التى توصلت إليها خلال دراستي، ومدى إمكانية تطبيق هذه النتائج على كل عمل فني في هذا المجال، ثم فهرس للمصادر والمراجع التى استخدمت في هذا البحث، مع بيان ما إذا كانت هناك دراسات نقدية حول هذا الموضوع، والآراء التى قيلت فيه قديماً وحديثاً، وقد اتخذت الدراسة من المنهج النقدى الحديث محورا تدور حوله في معالجة القضية .

وقد تناول الفصل الأول "طبيعة الصورة ووظائفها" من خلال حصة مباحث هـى :
مصطلح الصورة، الخيال والصورة وخصائص الخيال، الصورة الشعرية، علافة الصورة
بالمعنى، وأخيرا وظائف الصورة .

وفى هذا الفصل نظر للصورة من جانبها البلاغى، كما تطرق إلى ما أسهم به
اللغويون فى تحديد مفهوم التشبيه وعلاقته بالشعر فضلا عن طبيعة اللغة الشعرية، كما
تعرض لمفهوم المتكلمين والفلاسفة فى هذا المجال، ثم بين علافة الصورة بمدرجات الحس،
وقدرتها المتميزة على مخاطبة إحساسات المتلقى . ولما كان الخيال هو المدخل المنطقى لدراسة
الصورة فقد خصص مبحث لدراسة الخيال الشعرى، ثم دراسة علافة الصورة بالمعنى
والسياق، وختم هذا الفصل بتحديد وظائف الصورة عند القدماء والحديثين .

ويعتبر هذا الفصل بمثابة الأساس المنهجى الذى بنيت عليه الدراسة التطبيقية فى
الفصول الأخرى، واستطاعت أن تحمل هذه الخطوط الرئيسة التى ظهرت وبرزت فى شكل
منهج للدراسة فى الصورة، فقد تعرضت لقضايا فى غاية الأهمية، ونحن نحتاج إليها فى مثل
هذا البحث وقد بسطت وشرحت ووضحت المفاهيم حول الصورة الفنية بحيث كانت بمثابة
خطوط أساسية جاءت لتحديد مفاهيم وتحدث عن مصطلحات بشكل علمى واضح، وفى
التناول الفنى فى الفصول الأخرى، وما طرحه الفكر المعاصر الحديث فى هذا الشأن .

وقد استوفى موضوع "الخيال" وأهم ما أتناه به الباحثون فى هذا الأمر من أمثال
كولردج، وما ترتب عليها من نتائج فى غاية الأهمية، وهى ما تزال حتى يومنا هذا لا
اعتراض على الأسس فيها . صحيح حدث تطور وهذا ما حاولناه فى هذا البحث، لكن
الأساس لم يعترض عليه حتى النقاد المعاصرون من أمثال "وردزورث" و "ت.س. إليوت"
ومن أمثال الذين كتبوا حول ذلك كالدكتور محمد غنيمى هلال، ومصطفى بدوى .

إن "كولردج" وهو يستمع إلى شعر صديقه "وردزورث" يقرر أن شئنا فى
إنتاجه، هو قدرة الشاعر على الخلق والإبداع، خلق الجو والنهم والعالم المثالى، وأن هذا
الشىء لم يكن فى مقدور "كولردج" أن يفسره من خلال المذهب الترابطى الآلى، الذى

يعتصر مجهود الشاعر فيه بين الربط بين موضوعين وفق المنطق . إن المذهب الترابطي من شأنه خلق علاقات بين الظواهر لا تنشأ بطريقة حية طبيعية، وإنما يفرضها الشاعر عنوة، أما الشاعر فهو الذى يضيئ من روحه حياة على الموضوع، بحيث يصبح حيا، فهذه مسألة لا وجود لها . لقد وجد أن المذهب الترابطي يجمع الأشياء وفق تداعي المعاني، ووجد ظاهرة تعجز المدرسة الترابطية عن تفسيرها وهي الخيال .

إما التوهم تستطيع الترابطية تفسيره لأنها تعسفية، ليس الفرق بين نظريتين مختلفتين في الإنسان، بل الفرق بين نظرة سلبية، ونظرة روحية خلاقة . هذا الأساس ترتب عليه نتائج على هذه النظرية، وغيوت من مفهومنا للشعر، فالخيال أولا هو هيمنة إحساس واحد . رؤية واحدة منتشرة على طول القصيدة، وعناصر العمل القسنى في خدمة اللحظة الواحدة، وهو أيضا القدرة على خلق الكثرة وإذابة الفروق بين المتباينات والمتفرقات، فالفن يحدث فيه إذابة بين العناصر المتفرقة، وإيجاد روح واحدة مهيمنة .

بناء على هذا تصبح "الصورة" في مفهوم النقد الحديث ليست هي الشيء الذى يحقق الجمال، أو البراعة أو الجودة مجرد الدقة بين طرق التشبيه، أو المهارة، فإنهما لا يميزان الشاعر الصادق، أما حينما تشكلها رؤية واحدة، أو تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة، وتتحول التالى إلى لحظة واحدة، ويضيئ عليها الشاعر من روحه حياة فكرية، فهذا هو الشاعر الصادق .

ويتناول الفصل الثانى "الصورة الجزئية" فيطرحها بعد تحديد مفهومها من خلال مشاهد الليل والخمر والمرأة والناقة، تدرس هذه المشاهد بعرض لنصوص من الشعراء الجاهليين، ونقوم بتحليلها موضحا من خلالها خصائص هذه الصور ومقارنا بين الشعراء فى تناولهم لهذه الموضوعات .
التي تتشكل من صورها الجزئية صور كلية تمثل لوحات متكاملة من خلال قص الأحداث ، وتجسيد المواقف ، وهذه تعرف بصورة الحدث أو صورة الموقف

وهو ضرب من الصور يغلب على شعر المتأخرين من شعراء العصر الجاهلي، فقد أخذت هذه الصور تنمو وتتجدد على أيدي بعض الشعراء ممن كان لهم السبق في التأثر بالحضارات والثقافات المختلفة المحيطة بهم، ومن خلال ممارستها وتجاربهم الشخصية والحياة.

إن الصورة خلية حية نامية داخل كيان عضوي موحد، قادرة على تجسيد الأشياء، وهي جزء من نسيج الخلية الحية، فإذا كانت كذلك فهي صورة جزئية، تتجمع حول ميثاقها لتكون لنا صورة كلية في مشهد عام، ومن أجل ذلك فهي تكشف لنا عن نظرية النقد الحديث، ونقف على التطور الذي حدث في الفترة الأخيرة : التضمين والرمز والمونتاخ والخيال البرقي وغير ذلك مما أضيف إلى المرحلة الأخيرة، واختلفت بحكم التطور شيئا وصلت إليه القصيدة .

إن غايتنا في هذا البحث الكشف عن شيء جديد ممتع، ووضع اليد على التواحيى البارزة في عملية الإبداع، وكذلك البحث عن الصلات والوشائج في كل جزء وإبرازها للعين لتتعلق منها العلاقات الحديثة .

إن التوظيف الفني في بيان تطور الصورة جاء من هذه التوليفة السحرية، التي فرقنا بين الصورة التقريرية، والصورة الإيحائية، والصورتان موجودتان في الشعر القديم، كما هما موجودتان أيضا في شعرنا المعاصر الحديث، ومن هنا أقول إن الصورة التقريرية هي قصيدة على العلاقة الجزئية بين المشبه والمشي به، بمعنى المشابهة بين شيئين، أما الصورة الإيحائية فيضفى الشاعر ذاته على الموضوع الخارجي ويلونه من ذاته، وعلى ذلك يمكن أن نقول : إن الصور الجزئية الكلية مرتبطة بالظواهر الطبيعية، فالشاعر لم يكتف بالظاهرة الطبيعية بل يرى فيها ما يضيفه عليها من روحه ومن ذاته، فرؤية الشاعر في الوجود هي الأساس في الصورة، وبذلك يتحول كل شيء إلى ظواهر طبيعية، الناقية تصور رؤية في الحياة والوجود، الصراع بين القوتين الراهبتين : الحياة والموت، والحياة أقوى من الموت وأكبر، وتقديسهم للقيم الإيجابية يظهر في نظرقم للوجود .

أما الفصل الثالث فقد عالج موضوع "الرمز والصورة"، فوقف عند رمز الطلل ومسا
يشير إليه من أبعاد، وذكر الآراء المختلفة للنقاد والدارسين المحدثين عن رؤيتهم للرمز الطللي،
كل حسب تصورهم ومشاعرهم تجاه صورة الطلل، وما تجسده من رؤى تجاه الحياة، وتجاه
الصراع بين عنصرى البقاء والفناء .

ثم جاء رمز الرحلة التي هي عنصر أساسى من عناصر القصيدة القديمة وما تطله من
تعبير عن الحياة الاجتماعية والبيئية وما تفسره وتصوره من معان نفسية، وأخرى فنية .

أما مشهد الصيد فقد تبارى فيه الشعراء وتفنوا في تصويره، وقد عرضت للنصوص
الشعرية من شعراء هذا الفن، وأخذت في تحليلها كاشفا عن قدرة الشعراء في التعبير عن
رحلة الصيد، موضحا الفروق التي تبدت من خلال التحليل .

أما رمز البطولة ومشاهدتها في أشعارهم ملأت العديد من دواوين الشعراء، فقد
كانت البطولة مظهرا من مظاهر الفروسية، وقيمة من قيمتهم الإيجابية التي عسرت عن
شجاعتهم وأخلاقياتهم في الفروسية، وتحديهم لمعامل المدم، فكانت البطولة مظهرا للدفاع
عن الحياة من ناحية، ولتحقيق الوجود والذات من ناحية أخرى، ونجد هذا واضحا في
قصائد المديح والمجاء، والفخر أيضا، فكلها رموز تشير إلى إثبات الذات إلى جانب نظرقم
للوجود .

وبذلك يختلف مفهوم الصورة الجزئية عن الصورة الكلية، كل له دلالات فنية
تكشف عن وظيفة الصورة وآدائها واستخدامها، فإذا لم تحقق الصورة الجزئية إلا التقرير،
فإن الصورة الكلية تجسد المواقف من خلال تجميع الصور الجزئية بعضها إلى بعض، فتصبح
قادرة على تصوير الحركة والحوار والشخصيات . صورة متكاملة عن مشهد بأكمله له
تفاصيله الدقيقة التي تصورها الصورة الجزئية، والشاعر قادر على أن يضعنا بعد ذلك أمام
الموقف محققا الوحدة أو التكامل بين عناصر الصورة بحيث يعطى إحساسا واحدا متكامل
من خلال مجموعة صور جزئية تتألف لتؤدى إلى مشهد عام، وقيمتها في تأليفها، وبذلك
يتضح لنا المفهوم العام لكل من الصورة الجزئية والصورة الكلية فيما نقوم به من تطبيقات

في هذا البحث من خلال لوحات الصيد والرحلة والناقة والسيل، ومن خلال وصف الغيث ومشاهد ومجالي القيان والخمور بحيث نعجب بكل صورة على حدة .

وإذا نظرنا إلى صورة المرأة تراها تحتل جانبا مهما جدا من هذا الشعر القديم، وهناك حقائق تتصل بها من أنواع الحب واختلافه بين حب جسدي، وآخر غير جسدي، ومعظم الشعراء ينطلق من الجسد في تصويره للمرأة، ثم يأتي بعد ذلك الإحساس بالتملك، فهي جنته الأرضية، وهي تقابل الواحة والماء والطمانينة، وهي أيضا غاية من الغايات الأخرى، فالشاعر حين يسيطر عليها فهو يشعر بأنه يسيطر على الطبيعة، كما نجد إلى جانب الحب الجسدي الشعراء المتيهمين في الجاهلية، وصور الحب العذري تختلف عن الحب الجسدي وهي شغافية الروح، والشعور بالحرمان، والتعبير عن الظمأ الأبدى، كما يظهر أمام المرأة بأنه معذب في حاجة إلى الاستعطاف .

ونحن نلمح في قراءة الشعر القديم ظاهرة التكرار، وهي لها أسبابها ودوافعها، كما نرى صوراً شائعة من مثل تصوير الناقة بالثور الوحشي، وتصويرها بصور أخرى، وصور الصيد المتكررة، والليل والفرس، وغير ذلك مما يرتبط بقيمتهم، ويشكل أخلاقياتهم .

وبذلك تستكمل الصورة في الشعر القديم جميع جوانبها الفنية والاجتماعية، ولقد اعتمدت في هذا البحث على عدد كبير من النصوص الشعرية، واستعنت في تحليلها بمنهج يلتزم بالموضوعية ودقة الأحكام .

إن الكشف عما يتصل بقضية الصورة وتطورها يتم بدراسة جوانب ثلاثة بالغة الأهمية : أول هذه الجوانب هو "الخيال"، أو الملكة التي تشكل صور القصيدة وتصل ما بينها في عمل أدبي - وقد وضحت هذا الجانب - وثانيها : دراسة طبيعة الصورة نفسها باعتبارها نتاجاً لهذه الملكة، ونسجاً متميزاً من العلاقات اللغوية. وثالثها : دراسة الوظيفة التي تؤديها الصورة في العمل الأدبي، وأهميتها للمبدع والمتلقي على السواء .

وقد قدم النقد العربي القديم عبر قرونه المتعددة مفاهيمه المتميزة التي تكشف عن تصويره الخاص لطبيعة الصورة وأهميتها ووظيفتها، وأفاد في تكوين هذه المفاهيم من تحليله البلاغي للنصوص الشعرية .

أما النقد العربي الحديث، فيقدم مفهوما للصورة من خلال المنهج العلمي المعاصر، والذي تناول من خلاله كثير من النقاد هذا المصطلح، بحيث يكشف عن تصورهم من خلال تحليلهم، ونظرهم للنصوص الشعرية، تحليلًا عمليًا يسير المفهوم المعاصر، وتطور الفكر الحديث الذي يتناول القضايا البلاغية بإدراكات تختلف عن النظرة القديمة، وإن كانت المفاهيم والنظريات السابقة قد أفادت في النقد الحديث .

إن الحديث عن الصورة هو حديث عن ركيزة أساس من ركائز الشعر، بل هو حديث عن لباب الشعر، وهو حديث موصول بالحديث عن قدرة الشاعر الجاهلي على الخلق الفني، وليس يغيب عن البال أن هذه القدرة الإبداعية معقدة وغامضة، ومن الصعب أن نتصور أن نتاج هذه القدرة - والصورة جزء مهم منه- أن يكون بسيطًا واضحًا حتى أننا نستطيع أن نرده إلى أصوله ومنابعه دون مشقة كبيرة، وقد كشف البحث عن أصول الصورة الشعرية القديمة، ثم بينت كيف خلقها الشعراء خلقًا جديدًا بعد أن صهروها بضوء الفن المنهمر من وجدانهم، ثم كيف وظفوها توظيفًا فنيًا ثريًا بالإيجاء والدلالات .

الصورة الفنية

ما زالت دراسة شعرنا العربي القديم دراسة منهجية في بدايتها، وإن تطورت دراسة التراث الأدبي والفن العربي في عصرنا على أيدي نقاد وباحثين كبار، فالدراسة الأدبية لهذا الشعر في معظمها لم تصل إلى زيادة الوعي به من حيث هو تراث فني مكوّن أساسياً من مكونات الوعي الثقافي للإنسان العربي في عصرنا الحاضر، وعصراً حيوياً في تراثنا الحضاري. فلم تستح لهذا الشعر فرص الدراسة المنهجية التي أتاحت لغيره من الأعمال الأدبية العريقة في التراث الإنساني.

والذين يقرأون الشعر الجاهلي، أو يسمعون به أو يدرسون، يظنون أن هذا الشعر نتاج بدائي، ينتمي إلى ماضٍ منذ ما يقارب الألف وخمسمائة سنة، وعليه فإننا لسنا اليوم في حاجة إلى أن نعود إليه، رغم الأعلام التي تناوله بالدراسة والبحث، والمنهج الغالب على تلك الدراسات يتمثل في التعامل مع هذا الشعر بما هو تعبير عن ذاتية الشاعر، أو انعكاس لأحداث واقعية عاشها، والنتيجة المنطقية لهذا المنهج هو النظر إلى الشعر الجاهلي على أنه صورة لوقائع حياة مجموعة من البدو في شبه الجزيرة العربية، حياة ساذجة رتيبة ينقلها شاعر عن الآخر في صورة مقننة، مما أدى ذلك إلى تحويل الشعر الجاهلي إلى شبه وثيقة تاريخية لا تهم غير الباحثين في التاريخ القديم، مع التغاضي عن خصوصية اللغة الشعرية المتميزة عن لغة الكلام العادي والمعرفة بكونها لا تنقل معاني معجمية، بل هي حالة دلالات متعددة.

لكن اللغة الشعرية لغة فنية تختلف عن لغة الخطاب العادي، والعالم الشعري ليس عالم الواقع اليومي، من هذا المنظور تكتسب الصورة الشعرية أهميتها في دراسة الشعر بما هي صيغة من صيغ تحول اللغة عن طبيعتها العادية، واكتسابها طبيعة فنية تجعلها لغة شعرية.

ولعل من أبرز ما عرفت به الصورة الشعرية في العصر الحديث تعريف الشاعر والناقد الإنجليزي عزرا باوند لها بأنها تلك التي "تمثل مركباً فكرياً وعاطفياً في لحظة من الزمن".

وتكمن أهمية هذا التعريف في معارضته النظرة التي سادت الثقافة العربية منذ القرن الثامن عشر، حيث وضع الفيلسوف الجمالي الألماني جوتهولد أفرم لدراسته للشعر وثبت فيها نظرية تفرق بين الشعر والتصوير، على أساس أن التصوير يستخدم في تمثيل العالم الخارجي وسائل، أو إشارات مختلفة تماماً عن تلك التي يحاكيها الشعر الفعل الإنساني، فالنصوير يستخدم الأشكال والألوان في المكان. بينما يتكون الشعر من أصوات تنطق في الزمان.

من هنا لا تحدد الصورة الشعرية بصفاتها إعادة إنتاج تصويري للواقع، بل من حيث كونها عنصر توحيد لأفكار وعواطف متباينة، تتجسد مكانياً فني لحظة من الزمن.

وفي هذا المنظور لا يعود الفن محاكاة، فينفي التمثيل بما هو مطابقة الصورة للمظاهر الخارجية للوجود، وتنفي المحاكاة بما هي انعكاس لأفعال متكررة في الزمن. وابتعاد الصورة عن تمثيل العالم الخارجي، وابتعاد الشعر عن محاكاة الفعل الإنساني، يتدخل العقل لاجتياز الفاصل بين الصورة والمظهر الخارجي للوجود، وبين اللغة العادية والتشكل الفني لهذه اللغة، فيفرد التأويل أساس إدراك الصورة التي تكون بالتالي صورة رمزية، وأساس إدراك اللغة الشعرية.

لقد تميز الشعر القديم بالغاء البعد الزمني، وتأكيد مكانية النص الشعري، وهو ما حوّلنا إلى أجزاء متجاوزة تشاهد معاً في لحظة من الزمان على حد تعبير عزرا باوند في تعريفه للصورة الشعرية الحديثة، ولهذا كانت القصيدة العربية مجموعة من المشاهد المتجاوزة التي يمكن تبديل مواقعها دون أن يحتل البناء العام، لأن هذه المشاهد متزامنة، أي أنها حادثة معاً، وتشاهد معاً.

إن الشاعر العربي الجامعي، يذكر الأطلال والصحراء، ويتغزل بحبيبته، ويصف ناقته وفروسه، ومعاركة خاضها، ورحلة صيد قام بها، فتجاوز المشاهد المختلفة لأنه لا يقصد أن يؤلف منها كياناً عضوياً. إنه يسعى إلى الفروب من الظاهرة الطبيعية العضوية في الوجود باخترزال البعد القمعي، وتحقيق صورة متكاملة مسطحة ومستوية. بل إن المشهد الواحد يستكون من مجموعة متجاوزة من الصور التي يستقل كل منها في بيت شعري محدد بالقافية

كوسيلة لفصله عن الصورة الجاورة المستقلة في البيت الشعري الجاور له، ولذلك لم تكن القصيدة العربية، بصورة عامة، تعبيراً عن شخصية الفرد، بل كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتقاليد الشعرية التي تكون ما يسمى بأغراض الشعر.. فليس هناك فارق بين الأطلال ببرقة شهما . وما خلفته الحبيبة وعشيقها بحرماته الدراج والدخول وحومل.

وتتشابه مشاهد الحرب والصيد، وأوصاف الخيل والنوق. وكذلك تختلف صفات الأبطال حتى يؤلف مجموعها صورة لبطل واحد كامل. وتشابه النساء فكان الشعراء جميعاً يصفون امرأة واحدة يسمونها تارة سلمى، وأخرى سعاد أو خولة أو هند، لأن الشعر له فنه وتقاليد وأصوله، وهو مرجع ذاته، وليس محاكاة للواقع الخارجي وليس وصفاً له.

ويعود الشعراء إلى تقاليد معينة في المديح، وفي الرثاء، وفي الهجاء، وفي الغزل، فتكسب مجموعة القصائد التي تستلهم التقاليد نفسها شخصية خاصة بها، فتكون لا شخصية القصيدة سبباً إلى تأكيد شخصيته الغرض الشعري، ولا يعني ذلك أن قصائد الرثاء مثلاً، تقلد الواحدة الأخرى، وينقل الشاعر الواحد فيها عن الآخر، ولكن هذه القصائد الرثائية جميعاً تتبع تقاليد معينة تكسبها هويتها.

إن إبداع التشبيهات والاستعارات وإدراكها، لا يقومان على اكتشاف مشاهات حقيقية، قريبة المتناول أو بعيدته، لكنهما يرتكزان على أعراف حضارية، فالشاعر لا يشبه المرأة بالغزال مثلاً، لوجود شبه حقيقي أو متوهم بينهما، بل لأن أعرافاً مترسخة في ثقافته تقوده إلى هذا التشبيه، وهذه الأعراف تتحول إلى تقاليد شعرية تحقق ترابط الأعمال الفنية، وتجعل منها تراثاً. وفي هذا التراث يفهم قول الجاحظ. " ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مربة أو موعظة أن تكون الطلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً وقال كان ناقي بقرة من صفتها، كذا أن تكون الكلاب هي المقتولة: ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ". فالجاحظ يستخلص مبدأ فنياً عاماً من التجليات الشعرية الموجودة يمكن أن يعدد عنصراً مكوناً في النظام الشعري، ويؤكد مبدأ التقاليد الشعرية التي تحدد أغراض الشعر من رثاء أو موعظة أو مديح، وتحدد بها تلك الأغراض.

إن تحديد الشبه في التشبيه الشعري، وتعيين معنى واحد مباشر للجملة الشعرية، والقول بالحاكاة، جميعها تنفي البعد الرمزي للصورة الشعرية، وتسقط عن الشعر فنيته بمعادلته بالكلام العادي، إلا أن ما يحفظ للصورة الشعرية رمزيتها، ويهب العمل الشعري حياة عبر العصور، يتحقق استمرارها في قراءات جديدة تعيد إبداعه عملاً معاصر إنسانياً، هو ذلك الارتباط عينه بالتراث الثقافي والحضاري.

لم يكن الشعر العربي الجاهلي محاكاة لأفعال متكررة في الزمان، ولا تمثيلاً لمظاهر الواقع والطبيعة، لأن الشاعر كان على علاقة غير منسجمة مع واقعه وبيئته، وكان يعاني معاناة حادة أزمة الوجود الإنساني، يواجه وحيداً الزمن العاتي، السالب الإنسان الشباب والحياة، والمؤدي به إلى الموت والمجهول، فسعى إلى تخطي ذلك الواقع بإيقاع صوري محالف لإيقاعه، وبالبنية الفنية المغايرة لبنيته، من هنا تميزت اللغة الشعرية في قصائد الشعر الجاهلي برمزيتها الناتجة عن تحول الصياغة اللغوية عن المسار الزماني العادي للغة التقريرية المباشرة إلى الحيز المكاني المتحقق بالصورة الشعرية.

إن الشعر الجاهلي لم ينقطع عن محيطه الاجتماعي، وإطاره التاريخي والحضاري، بل يستطوي على مبدأ مؤداه أن هذا الفن الشعري العربي لم يكن انعكاساً مباشراً للواقع الذي نشأ فيه، ولم ينقل الصورة المباشرة لذلك الواقع، وإن كانت ظروف ذلك الواقع وشروطه، وهي ظروف وشروط تاريخية وحضارية بالضرورة، تلعب دوراً حاسماً في تحديد الشكل الفني لهذا الشعر ومضمونه.

الفصل الأول ميكانيكية الصورة

مقدمة:

للقديم في حياتنا أصالته ومكانته، وقد تمضى السنين ونعمر لهذا القديم، نعيد خلقه من جديد لا بإضافة عمل آخر عليه، وإنما بما يحويه مما لم تكن نطقن إليه ساعة مولده، أو حين أنشئ أول مرة، محاولين تفسير ما قد خفى عن ملاحظتنا، ونحن نتناوله مرة أخرى، وليس من شك في أننا سنقف على معان وأفكار لها جديتها ودلائها نظراً لاتساع النظرة إلى العمل الفني كقيمة تحتاج دائماً إلى البحث عن مكوناتها.

يقول الدكتور شوقي ضيف في الشعر الجاهلي: "لا يوجد قديم في الشعر إلا إذا أردنا التعبير عن زمن ظهوره، أما بعد ذلك فهو متجدد دائماً كأنما نظم بالأمس، إذ لا تزال نجد فيه متعة كما وجدها معاصروه، بل ربما كانت متعته به أكثر من متعتهم لكثرة الأيدي والأبصار التي تناولته وعلقت عليه شارحة مفسرة من لون ظهوره وإنشائه إلى اليوم".

والشعر بذلك يظل نضراً جديداً خافقاً بالحياة، لاتصيه آفة الهرم والشيخوخة، فما نظمه هوميروس في القرن التاسع قبل الميلاد، وما نظمه امرؤ القيس في الجاهلية، لا يزال يحيا بيننا، ولا تزال له نفس الجدة التي كانت له، لم يشخ ولم يهرم، فالجدة في الأشياء المادية تبلى وتنفى، أما في الشعر فباقية بكل ما لها من بهاء وشباب لا يزول أبداً، وهو حق في الإنسان الذي ينظم الشعر سريع الزوال، أما في الشعر فلا يبرحه يوماً، فهو دائماً جديد".^١

إن الذين يقرأون الشعر الجاهلي، يعرفون طبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية في هذا العصر، وأنها فرضت أخطارها على الجاهليين من حرص واقتصاد شديدين، اقتصاد في استخدام اللغة، ألفاظ وأساليب، مما جعل الشعراء على إظهار الأسلوب التصويري في التعبير عن معانيهم، بحيث صارت الصورة الشعرية أصلاً من أصول الشعر الجاهلي، حق الصورة التي لجأ إليها الشعراء لم تسلم من هذا الاقتصاد الشديد في انتقاء عناصرها اللغوية، وما دقت

البصرية، فجاءت مركزة غامضة، فقد قصد الشاعر من خلال صوره أن يعبر عن قضايا وأحاسيس ومواقفه من الحياة والناس من حوله.

صحيح إن الشعر الجاهلي واسع الرقعة، متعدد الاتجاهات كثير الأعلام، من أجل ذلك ساقف على نماذج من هذا الفيض لاكتشف عن تركيبات الصورة واختلافها عند شعرائه، وتطور الصورة وطبيعتها عند الشعراء المتقدمين والمتأخرين في هذا العصر، ربما كانت دراسة الصورة وطبيعتها وتحليل عناصرها وعلاقاتها عند الشعراء المتقدمين والمتأخرين من أفضل الوسائل لاكتشف عن المعاني الخلفية للنصوص الأدبية التي كونتها عقلية أصحابها ورؤيتهم للكون والإنسان والحياة، وصدق ذلك يغدو أيسر وأمن على دراسة الشعر الجاهلي لأن له طبيعة وتركيب خاصة تفتح الصورة مجالاً رحباً للتكوين والنمو والاتساع.

وفي دراسي لتطور الصورة في الشعر الجاهلي، لا أستطيع أن أقف على كل نصوص هذا الشعر في تلك الفترة التي ترجع إلى ما قبل العصر الإسلامي بمائة وخمسين عاماً فيما يرى الرواة القدماء، ولست معنياً بأسماء الشعراء الذين سبقوا امرأ القيس كسبن غزاة، فالرواة لم يتوصلوا إلى تدوين شيء من أشعارهم، ويعني أن أقف على أسماء الشعراء المعروفين في هذا العصر، والذين ذكرتهم كتب التاريخ والأدب، وتعرفنا على أشعارهم من خلال النقاد والأدباء، ومن ثم فإن ما يعينني من هذا الشعر ما حمل الشعراء على إظهار الأسلوب التصويري في التعبير عن معانيهم بحيث صارت الصورة الشعرية أصلاً من أصول الشعر الجاهلي آثرت أن أقف عليها، وعلى التطور الذي أخذ يظهر بوضوح في استخدامهم لهذا الأصل حتى أصبح يشكل ظاهرة مهمة تستحق الملاحظة والدراسة.

إن الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد إلى بناء هذه الصورة لداقاً، ولكن ليعبر من خلالها عن حاجاته وكوامنه ومواقفه ونظراته إلى الحياة بكل ما فيها، وهذا ما أدى إلى غلبة التعبير الرمزي على التعبير المباشر، ويعلم الفن الشعري الجاهلي على الواقع المعاش، ليصبح الشعر من خلال هذه الصور بناء لغويًا مجازيًا حافلاً بالرموز والمعاني، وسوف نرى ذلك فيما نتناوله من قصائد مختارة لشعراء هذه الطبقة، واستخدامهم لهذه الأداة الفنية.

إن النظر إلى شعرنا القديم تابع من تصورنا بعلاقته بالحياة والواقع، وهذا التصور يسمح لنا بإعادة اكتشافه، وإنتاج معرفة جيدة به، وليس هذا النظر سوى قراءة أخرى هؤلاء الشعراء تصدر عن تصور شامل للحياة، وليس من الوفاء لشعرنا القديم، ولا من الوفاء لروح العصر أن نستمر في قراءة شعرنا قراءة استيعاب لا قراء حوار، أى قراءة تجعل من الذات القارئة ذاتاً منفصلة لا فاعلة، ومفهوم القراءة المقترن بالاكشاف وإعادة إنتاج المعرفة، هو مفهوم خصب يمتد من التفسير إلى التأويل، وتكون النصوص نصوصاً مفتوحة قابلة لمستويات متعددة من القراءة تختلف باختلاف الذات القارئة وشروطها التاريخية، فنحاول فهم معاني كلمات النص فهماً تاريخياً، وهذا مطلب يسره ربط النص بسياقه التاريخي، فمعرفة هذا السياق بأبعاده السياسية والثقافية والاجتماعية ضرورية لفهم النص، ثم يدخل إلى النص في حالة حوار، وهذا يقتضى أن تسبق مرحلة التفسير مرحلة التأويل، وكل فهم عميق للنص هو التقاء بين خطاب الذات القارئة المضمر وخطاب الموضوع المقروء .

وليس من شك في أن شعرنا القديم غامض وبواح في آن، ومصدر غموضه ليس ألفاظه وتراكيبه، بل موضوعاته وأغراضه ورموزه، ولذا فهو صالح لقراءات متعددة تفك رموزه ليوح بثرائه الباهر .

إذن الصورة تكشف عن رموز كثيرة عايشها الشاعر، وتفاعل معها فأراد أن يبين رؤيته لهذه الرموز التي تقودنا إلى الكشف عن التوترات المختلفة التي تحكم العالم الشعري، وما يتصل به من المواقف والقضايا، فلا تكاد تخلو قصيدة من روائع الشعر العربي القديم من هذه الأداة الفنية، فمن يقرأ مثلاً شعر امرئ القيس، وعبيد بن الأبرص، وهما من أقدم الشعراء الذين وصلت إلينا دواوينهم الشعرية، سيدرك كيف ينتقل كل منهما في قصائده من صورة إلى أخرى، معبراً بصوره الشعرية عن معان مختلفة قد تكون شخصية أو نفسية أو وصفية .

إن مصير الجاهليين في حياتهم، كان منوطاً بالرعي والإبل والكلأ، يتنازعونه بعضاً من بعض من أجل البقاء، وفي سبيل العيش، وقد أصبحت حياتهم سلسلة من المنازعات والانقسام بسبب الغزو والأخذ بالثأر. كذلك لم نقصد في هذه الدراسة إلى أن تبحث عن الاختلافات حول أسماء الشعراء أو نسيبهم أو سيرهم فهذه أشياء ليست من اليسر الانطلاق عليها بين الرواة وقد تناولت كتب الأدب والتاريخ هذه الاختلافات وانتهت إلى ما استطاعت أن تسميه حقاً أو شيئاً يشبه الحق، وأى شيء أيسر من أن تأخذ ما اتفقت عليه كثرة الرواة على أنه حق لاشك فيه.

ومهما يكن من أمر هذا الاختلاف والأخبار والأنساب والتفسير فإنما قصدنا إلى أن نسطر رأينا في ماهية الصورة الشعرية وتطورها عند طبقات شعراء هذا العصر بعيداً عما ينسب سيرهم أو أخبارهم ونسبة الشعر إليهم فهو على أية حال شعر ننظر إليه على أنه يثبت شيئاً في حياة العرب، وهو أيضاً شعر ننظر إليه على أنه جديد حين نتناول قضية من قضايا الفنية، فليس هناك قديم ولا جديد في الشعر.

والواقع أنني اتجهت إلى دراسة تطور الصورة في الشعر الجاهلي، لأبين أثر الحضارة الأجنبية في هذا التطور، ولأن هذا الموضوع يحتاج إلى وقفات للكشف عن كثير من جوانب الصورة، والعوامل البيئية الخاصة التي تدخل في التطور التاريخي للصورة. وأن الشعر فن يتطور بتطور الحياة، وأن التطور فيه يخضع لاعتبارات معينة، وإن كان هذا التطور يتصف بصفتين: البطء، والتقليد، تقليداً في ألفاظ اللغة، وفي التعبير، وكذلك في الصور والمواقف، والبحث في تطور الصورة في الشعر الجاهلي يعني محاولة الوقوف عند التغيرات القليلة التي يمكن أن يخرج بها الباحث من دراسة لهذا الشعر، سواء في الألفاظ أو البيان ..

وإذا كان تاريخ بداية الشعر مجهولة في هذا العصر، ولم تكن هناك تصورات كاملة عن هذه النشأة، فهذا سوغ أو تفسر لأن نقول: إن صور هذا الشعر تطورت عما كانت عليه من قبل، ومن ثم يأخذ التطور مرحلة أخرى في دراستنا للمتقدمين والمتأخرين من شعراء هذه الفترة .. ولكن لم نجد هناك دراسات مقارنة بين القديم والأقدم لبيان هذا

التطور، وكان أكثر احتفال القدماء في النظر إلى الشعراء باعتبارهم طبقات كما فعل ابن سلام في طبقاته، وغيره، وقد تفيد هذه النظرة في بيان قيمة ما لطبقته بالنسبة إلى طبقة أخرى، ولكنها لا تفيد في بيان تطور الصورة من شاعر إلى شاعر أو من طبقة إلى طبقة..

فقد جمع مثلاً بين امرئ القيس، وزهير والنابعة والأعشى، في طبقة واحدة، على أساس من الجودة أو الكم الشعري، ولكن لم تكن هناك مقارنة بين امرئ القيس مثلاً وهو أقدم، وبين زهير وهو أحدث نسبياً أو الأعشى، من ناحية التطور في الصورة..

وكانت الإشارة المهمة إلى أن امرأ القيس هو أول من قصد القصائد، وأول من وقف واستوقف، وشبه الخيل بالعصا... بمعنى أنه جدد أو طور شيئاً في الشعر الجاهلي: أطلال القصيدة، جدد في وصف الأطلال، جدد في صورة من صور التعبير...

وقد درس الشعر الجاهلي من نواح مختلفة، وكانت فيه دراسات شتى في مجالات مختلفة لكتاب وأدباء ونقاد من عمالقة الفكر والفن، ولكنها في مجملها تنظر إلى هذا الشعر نظرة كلية منذ أقدم ما وصل إلينا منه إلى آخر هذا العصر، ولكنها لم تقدم خطوات ذات بال في تتبع تطور الصورة عند هؤلاء الشعراء، إلا في محاولات قليلة، الأمر الذي يفتح أمامنا الطريق لمحاولة أرجو أن تجد صداها في الوسط الأدبي، وأن تجد ترحيباً من النقاد، والمشتغلين بالأدب.

إن العوامل التي تدفع إلى التطور بصفة عامة كثيرة منها:

- (١) طبيعة الحياة الاجتماعية في هذا العصر، وترتبط فيها شخصية الشاعر بقيمته وحضارته أو بدأوته.
- (٢) شخصية الشاعر ومكانته في مجتمعه.
- (٣) المؤثرات الثقافية والفكرية التي تستهدف تغيير الحياة في المجتمع.

لقد تطور الشعر في البيئات الحضارية. فدخلت فيه ألفاظ أجنبية، وتسربت إليه ألفاظ حضارية أجنبية الأصل. فسهلوا العبارة وبسطوها... وأخذوا من الشعراء السابقين تعبيرات راقت لهم. ووجدوا فيها جدة تضيء على شعرهم ما يزيد حسنا وجمالاً.

فالشاعر قد حاول جديداً وتطويراً في وسائل البيان، ولو تابع القدماء مثل هذه الإشارات لوجدنا قدراً كبيراً من التشبيهات التي استحدثت وحاول بها الشعراء تطوير بياضهم..

إن وسائل البيان تعتبر مجالاً واسعاً للتطوير. حيث يلجأ الشاعر إلى الصور التي يقين بها ويرأها ذات أهمية خاصة في الكشف عن المعنى أو الإحساس الذي يريد أن يعبر عنه، وكلمة تطورت الحياة أو تغيرت ثقافة الشاعر أو وقع نظره على جديد في بيئته أو في البلاد التي رحل إليها أو اتصل بها، وجد أمانة من الصور البيانية ما يسترعي النظر، ويرى فيها وسيلة جديدة من وسائل التعبير، وليس من شاك في أن موضوعات الشعر الجاهلي قد حلت من أدوات البيان وصورة ما يعد جديداً: فانظر مثلاً إلى تشبيهات امرئ القيس وطرفة والأعشى وعمرو بن كلثوم والناطقة.. للمرأة، فهي تشبه الظبي، وجمال عينيها كجمال عين البقرة الوحشية، ثم تتطور الصورة فتشبه المرأة بالتمثال المرمري أو السدرة الفريدة، وهذه الصور من آثار الحضارة المادية والاتصال بالأمم المجاورة وكذلك إذا شبه أحدناج المرأة الراحلة بالأشجار الكثيرة أو الأحجار الضخمة عند شاعر كليليد، فإنها تشبه بالسفن التي تغوص في المياه عند شاعر آخر مثل طرفة، والتشبيه الأخير انطأ إلى صورة جديدة، وخروج عن حدود البيئة البدوية إلى أفق أوسع حيث السفن، ومياه البحار الواسعة. والأمر كذلك في تشبيه الأطلال، فاتجه الشاعر إلى تشبيهها بقايا الوشم وتكرر هذا التشبيه، ولكن شاعراً آخر كليليد حاول تطوير هذه الصورة، والتجديد في هذا التشبيه، فاستخدم صورة جديدة فشبه الأطلال بآثار الكتابة على الرقوق أو الصحائف، وكذلك فعل امرؤ القيس في قوله:

أنت حجج بعدى عليه فأصبحت كخط زبور في مصاحف رهبان

كما فعل ذلك أيضاً الحارث بن حلزة في قوله:

لمن السديار عفون بالحبس آياتها كمهارق الفرس

ويرجع كل هذا التطور إلى تطور البيئة، وتطور حياة الشاعر الجاهلي ثقافيا وحضاريا. انظر إلى النابغة وهو يفسح للصورة مجالا أعمق ومساحة أكبر بذوقه الخصري، فمثلا كان الشعراء من قبله يستسقون السحاب لقبور من يفقدونهم، ولكنه أضاف إليها الريحان والمسك والعنبر، ودعا للأرض أن تثبت من حول القبر الأزهار والرياحين، وهى صورة حضارية نحس بها فى حياتنا المعاصرة يقول:

سقى الغيث قبرا بين بصرى وجاسم بغيث من الوسمى قطر ووايل

ولا زال ريحان ومسك وعنبر على منتهاء ديمة ثم هاطل

وينبت حوذالنا وعوقا منورا سائبه من خير ما قال قائل ٢

وهكذا نستطيع أن نقارن بين الشعراء المتقدمين والمتأخرين فى معرفة مدى هذا التطور فى موضوعات الشعر المختلفة من مدح وهجاء ووصف وغزل وفخر، وربما كانت هذه الدراسة ذات أهمية لا فى دراسة هذا التطور وحده، ولكنها ذات أهمية أيضا فى دراسة اتجاهات شعراء هذا العصر فى هذا التطور، ومدى هذا التطور فى الصورة الشعرية.

(١) مصطلح الصورة

الصورة مصطلح نقدي حديث، بدأ يطبق على شعرنا قديمه وحديثه، وبدأ يؤثر في الدراسات النقدية والأدبية، ويغير كثيرا من الأفكار التقليدية حول القيم الفنية للشعر العربي.

ونحن في دراستنا عن الشعر الجاهلي بصفة عامة، وعن الصورة من خلاله بصفة خاصة، لابد أن يكون ذلك مرتبطا بعقلية الجاهليين - وهي عقلية لها وزنها ثقافيا واجتماعيا واقتصاديا، وإن كانت عناصر حياقم التي تيسرت لهم بسيطة فقد أدخلوها في تركيب أشعارهم بلا شك، وهذه العقلية قد استمدت خيوط أفكارها من ثقافات الأمم المجاورة لها، ومن التاريخ الممتد من قبل هذا العصر، وما فيه من أحداث وتجارب حتى طبع ذلك على النظرة في تصور الإنسان الجاهلي للحياة والوجود، من أجل ذلك نحاول متابعة السمة الصورية في مواضعها من الشعر الجاهلي، في الكلمة والتشبيه والاستعارة، والوصف القصصي، وكيف تطورت الصورة خلال هذا الشعر في هذا العصر، مستفيدين من طبيعة المقارنة بين العناصر والحدود التي تصدر عنها الصورة الشعرية. ولا ننسى التجربة الوجدانية للإنسان العربي القديم وأثرها في قصائده، حتى أصبح الحس روحا، والفرض حدثا، والوحدة الجزئية بناء دراميا، تتفاعل داخله المشاهيات والمتنافرات لتشكل وحدة نموذجية جذرية يلتقي فيها الواحد بالمتعدد، والذات بالجموع، والخاص بالعام .

وهناك عنصر عام مشترك يجمع الشعر في كل زمان ومكان، هو حاجة الإنسان الكبرى إلى تعبير قوئى منظم عن تجربته ومعاناته في مواجهة الكون والوجود، فجاء الشعر لتحقيق هذه الحاجة.

ولكي نحدد مصطلح "الصورة" علينا أن نضع أمامنا شيئين مهمين: الأول، الوجود الحاضر المائل أمام بصرى، ووجوده غائبا متمثلا أمام بصيرتى، فالأول وجود الشيء، والثاني وجود صورة الشيء، ويمكن أن أنمى الوجود الثاني، وأضمه في سلك صور أخرى

متشابهة، أو مخالفة لعلاقة بينهما، كما يمكن تفنيت الصور الجزئية، وتشكيلها على نحو جديد فيه من الواقع وفيه من الخيال أيضا.

غير أن الخيال في استدعائه للصورة قد يكتفي بمجرد توليد ما مر بالحنس من مرئيات، وقد يتجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة، وهي في ذاتها أصيلة لا عهد بالمرئيات الواقعية بها، فهو قوة حرة تقوم بالمقارنة، والتركيب والتميز، وتحليل الأشياء والتأليف بينها، وتوحيدها وتشكيلها على نحو جديد، كما أنه يجسد الأفكار التجريدية في صور مادية محسوسة، ويشخص الجمادات في هيئة كائنات عاقلة تحس، وتشعر وتتحرك، فهو يعيد صياغة الواقع، ويحطم الحواجز بين الإنسان والطبيعة، وبين الماديات والمعنويات.

إن الصور تأتي من تشكيل الشاعر الخاص للكون عن طريق فكره المشحون بالعاطفة، وبالتالي فتح منافذ الكون الجديد زمانا ومكانا حتى يدخل منها الآخرون بعد أن يكونوا قد توحدوا معه في الرؤيا والتوقع. فالمرء قد يكون إما فاعلا مستغرقا، وإما مشاهدا متفاعلا، ذلك لأن الرؤيا هي التي تدفع الفعل عند الشاعر، والتفاعل يحقق الرؤيا عند المتلقي أو الناقد.

إن الصورة الشعرية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر ويظل الاهتمام بها قائما مادام هناك شعراء مبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه وإدراكه، والحكم عليه.

والكشف عن الصورة في الشعر الجاهلي، يقودنا إلى فهم هذا العالم النفسي والفكري والثقافي الذي كان يعيشه العربي القديم، ويفتح أمامنا مغاليقه وعوالمه، ويعينا على معرفة طبيعة هذه المسيرة التطورية للصورة الشعرية من خلال التماذج التي تعرضها للجدد مسن شعر الشعراء في هذه الفترة.

وما الصورة إلا دليل على مهارة الشاعر في استخدامه للمفردات اللغوية سواء في مجال التعبير عن المعاني في لغة شعرية مباشرة، أو التعبير عنها في صورة شعرية، وإثارة اللغة المجازية على اللغة المباشرة.

إن القصيدة الجاهلية مرت بمراحل طويلة من التطور - وإن كنا لا نعرف عن هذه المراحل شيئا يذكر - وهذه القصيدة تتألف من عنصرين أحدهما شكلي (أو موضوعي) يشتمل على الوقوف بالأطلال والغزل ووصف الظعن والرحلة ووصف الناقة وتشبيهها في قصص الصيد بالنظي والثور والحمار الوحشي، ثم الأغراض التي يحتم بها الشاعر قصيدته من مثل المديح أو الهجاء أو القفر أو الرثاء أو غير ذلك. والعنصر الآخر في وهو أسلوب الشاعر وطريقته الفنية في استغلال الإمكانيات الموضوعية واللغوية والتصويرية في تشكيل البناء الفني للقصيدة.

إن المواقف الشعرية داخل الإنسان لحظة الإبداع هي التي تعطى الكلمات الشعرية معانيها الحقيقية، وبناء على ذلك تتعد الكلمة عن معناها الحرفي لتتخذ بعدا آخر يجعل منها موقفا أو موضوعا أو حدثا.

قد يكون كتاب الدكتور مصطفى ناصف "الصورة الأدبية" الذي ظهر عام ١٩٥٨، وكتابات الدكتور محمد غنيمي هلال عن الصورة في المدارس الأدبية العربية التي ظهرت في مجلة "المجلة عام ١٩٥٩"، أهم الدراسات الأولى عن الصورة في النقد العربي.

ثم صدر عن الصورة الفنية من كتابات الدارسين والنقاد، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، وعند أبي تمام، وعند شوقي وغيرهم كثير بحيث أصبح من الممكن القول بأنه لا يوجد باحث يتصدى لدرس الشعر ونقده، والمقارنة بين شاعر وآخر، أو تناول شعر في حقبة زمنية، دون أن تكون الصورة أساسه في هذا العمل، وجوه بحثه، في تقسيم موهبة الشاعر، وكشف أصالته، وإلقاء الضوء على الفترة المعيشة مع هذا الشعر. غير أن هذا المصطلح لا يزال من أكثر المصطلحات غموضا لغموض مفهوم الصورة وكيف تطورت ومدى

علاقتها بسير الأغوار الشعرية، والتوغل في قلب الطبيعة. والفكر الذي استدعاها وآثار ذلك على المثقفي.

ويحدثنا الدكتور ابراهيم عبد الرحمن عن تطور الصورة في الشعر الجاهلي، يقول :

وأول ما نلاحظه على هذا الشعر أنه قد تطور بالصورة تطورا واسعا، إذ استحوطت على أيدي شعرائه من أمثال : النابغة الذبياني والأعشى وأوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعراء الكبار إلى لوحات فنية وقصصية رائعة ، تتخذ من قصص الصيد وسيلة فنية وموضوعية لتسجيل مشاعرهم ومواقفهم من الحياة والناس في بيئتهم . ويرى الدكتور ابراهيم أيضا في نفس كتابه "الشعر الجاهلي" أن الظواهر الفنية المختلفة التي أرسى أصولها شعراء الجيل الأول، انتقلت إلى شعراء الأجيال الجاهلية التالية، فأضافوا إليها، ففصلوا فيها، وبنوا الحركة في أعطافها، وحددوا الزمان والمكان، وتطوروا بالصورة تطورا واسعا، إذ استحوطت على أيدي بعضهم إلى لوحات فنية وقصصية رائعة .

ومن هنا لا أقف عند الصورة فحسب، بل تطورها في هذه الفترة الزمنية، وهل سنجد هذا التطور واضحا فيما نعرضه من نصوص تمثل هذا العصر؟ وهل نستطيع من خلال النصوص أن نجد معينا على إبراز حقيقة هذا التطور؟

أسئلة أطرحها للدراسة والمناقشة، لعل إجاباتها تفيد فيما نسعى إلى تحقيقه، وما نرعى إلى الوصول إليه..

(٢) الخيال والصورة

الخيال " لا يظهر في شيء في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة".^٣

أما الدلالات العربية القديمة لكلمة "الخيال" فإنها لا تشير إلى القدرة على تلقي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس. إنما تشير إلى " الشكل والهيئة والظل " : كما تشير إلى الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة أو في لحظات التأمل، عندما نفكر في شيء أو شخص.^٤

إننا نجد في رسالة الكندي الفيلسوف العربي " في حدود الأشياء ورسومها" مصطلحي " التوهم " و " التخيل " فكلمة " التخيل " ترادف لغويا " التوهم " و " التمثيل ".^٥

يقول : " التوهم " هو الفئاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طبيعتها. ويقال الفئاسيا هو التخيل، وهو حضور صوت الأشياء المحسوسة مع غيبة طبيعتها.^٦

فكلمتي " التخيل " و " التوهم " قد دخلتا مجال المصطلح الفلسفي من زاوية المساحات النفسية المتصلة بسلوكية الإدراك.

وفي كتاب النفس لأرسطو، الذي ترجمه اسحق بن حنين (-٢٩٨هـ) إلى العربية يقول:

" إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شيء ليس موجود بالحقيقة، ولا نقول إن التوهم شيء منقول إسمه فيكون واحدا من التي يقضى بها : إما صدقا، وإما كذبا".^٧

فالتخيل بدأ يدخل مجال البحث الفلسفي كمصطلح له أبعاده السلوكية المرتبطة بعلم النفس الأرسطي. أما "التخييل" فقد عبر عنه اسحق أيضا بقوله : " إنه يظهر لنا تخيل عند إغماضنا الأعين "٨ وهذه العبارة ترجمة لعبارة أرسطو: "إن الصور البصرية تظهر حتى إذا كانت الأعين مغمضة".^٩

أما فسطا بن لوقا فإنه يلح على "التخيل" ومشتقاته في ترجمته لكتاب فلوطرخس عن " الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة"، وأن " التخيل" يستخدم للإشارة إلى عملية تكوين صور ذهنية للأشياء بعد غيابها عن الحواس.

إن كلمة "التخيل" ومشتقاتها، قد بدأت تشير إلى دلالات اصطلاحية متميزة، نتيجة للمعارف الفلسفية التي نقلها العرب عن اليونان. ثم "انتقل المصطلح إلى مجال الدراسة النقدية والبلاغية، وأصبح يستخدم للإشارة إلى فاعلية الشعر وخصائصه، ويصف طبيعة الإثارة التي يحدثها الشعر في المتلقي، بل أصبح يستخدم كصفة تميز الاستعارات والتشبيهات عن بعضها الآخر".^{١٠}

وقد أصبح التخيل هو أساس الشعر وجوهره عند الفارابي بعد أن تفهم فكرة اغشاكاة في ضوء علم النفس الأرسطي، وأصبحت غاية الشعر قرينة الإثارة النفسية، التي يحدثها فعل التخيل في نفس المتلقي، وأصبحت كلمة " التخيل" ومشتقاتها تدخل المصطلح النقدي والبلاغي، بعد وفاة الفارابي في النصف الثاني من القرن الرابع، ثم تدعم وجودها مع إضافات ابن سينا في القرن الخامس وابن رشد في القرن السادس، حتى تصل إلى القسوة والوضوح عند حازم القرطاجني في القرن السابع.

يرى ابن سينا أن "التخيل هو انفعال من تعجب، أو تعظيم، أو قوین، أو تصغير، أو غم، أو نشاط"^{١١} ويعني ربط الشعر بالتخيل أن الشعر يتركب من كلام مخيل* تزعس له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري".^{١٢}

إذن الشعر تخيل لا يهدف إلى إيقاع تصديق أو توصيل اعتقاد.^{١٣}

كان كولريدج، الناقد الكبير يؤمن بقدرة الإنسان على معرفة جوهر الأشياء ويسوى " أن في إمكان الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التي توجد

وراء الظواهر. والحقيقة هي أساس المعرفة ولا يدركها العقل إلا بالحدس أو عن طريق الخيال".

والخيال عند كولريديج أساسى فى عمليات المعرفة، فالخيال يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة ويقوم بتنظيمها، والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنة المختفية وراء هذه المتناقضات، ومن ثم لا يجمع الخيال ما فى الطبيعة فحسب، ولا ينقله كما هو، وإنما يحاول أن يخلع على ما هو متفرق فى الطبيعة روحا واحدة، فإذا التفرق فى الطبيعة يصبح متكاملا وموحدا.

إن تعريف كولريديج للخيال كان من أكبر الخدمات التى أسداها للنظرية النقدية.

إن الوصول إلى المعرفة من وظائف الخيال الأساسية، ذلك لأن الوعى يتم بتصور لجزئيات يتركب من مجموعها ما يدل فى دائرة الحس على صورة الموضوع، هذه العلاقة تستلزم عملية كشف يعمل فيها الخيال والتصوير عملهما، وتسبب فيها النفس أغوار الموضوع، حتى تنتهى إلى إدراك الحقيقة الجوهرية لهذا الموضوع. وهذا ما عناه كولريديج بالخيال الأولى الذى هو عنده القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكنا، وذلك فى تقسيمه للخيال إلى خيال أولى وخيال ثانوى، فأما الإدراك فى الخيال الثانوى أو الشعرى فلا يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التى يتركب من مجموعها الشيء المدرك، وإنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التى قمه فقط من الشيء المدرك، والصورة فى الخيال الشعرى قمنا لا فما لا تعلم.

فالخيال يتخذ مادته من الواقع، ولكنه يلغيه أو يعتبره غير حاضر، فعلى الرغم من تناول موضوعاتها من الطبيعة، فهى تعتبر الطبيعة غير حاضره، وتقيم مكانها صورة عن طريق الخيال، وفى اللوحة الفنية عمل من صنع الخيال، استطاع أن يجمع الأجزاء المنفرقة فى الطبيعة، ويصهرها ويوحد بينها فى صورة متخيلة. ١٤

إن في تخيل الموقف ينبعث الحنان وقد يكون الحنان نفسه سببا في إفساد الموقف، وهناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع، وبينها تجاه الموقف نفسه في تخيل له الآن. في الواقعية العاطفة نتيجة. وفي الثانية سبب لبعث الموقف أو مصاحبة لتخيله. في الأول يثيرها الغير، وأنا فيها أقرب إلى السلبية، وفي الثانية إرادة ذاتية، العاطفة صدى للواقع تستمد منها قوتها، وفيها عنصر المفاجأة والتحقيق، وفي الثانية مثارة وقفت عند حد معين تحتاج لقسوة الخيال كي تحيا.

إن الموقف يتغير حين أرى الشيء أمامي، وحين أتخيله غائبا، فالأول مثار بما هو واقع أمامي من حدث. وفي الثانية، فإن الإثارة وليدة أرادتي أنا الذاتية، وذلك عندما أعدت صورة الموقف من جديد في خيالي. وإذن كل صورة شعرية وليدة الخيال الشعري، والقصن تركيب العاطفة والصورة، فالصورة وليدة العاطفة، والعاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة، ويعمل الخيال عمل التوازن بين العاطفة والصورة، وبين الشعور واللاشعور، وأن يحقق بينهما الانسجام والوحدة. إن العاطفة التي فسى نفسى إزاء موقف ما الذي يثير الحنان أو الحب هي التي أثارت الموقف من جديد، وأصبحت في حاجة إلى قوة الخيال لكي يحيا الموقف في نفسى من جديد، ويثيره ما يثيره من أحاسيس.

لقد جعل للعاطفة مكانا في إدراك الحقائق لأن الاستعانة بالتفكير المنطقي لاتصل بنا إلى إدراك ما فوق الحسوسات، ولاتتعدى التجربة الجزئية.

إن الأدب ليس نظاما رمزيا أوليا، بل هو نظام ثانوي يستخدم نظاما موجودا قبله هو "اللغة" وهذا يعنى بوضوح أن قضايا الأدب تختلف - على الرغم من أن الأدب فن لغوي - عن قضايا اللغة. ويمكننا حصر قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أمور هي: المظهر اللفظي في النص، والمظهر التركيبي، والمظهر الدلالي، دون أن ينتهي بنا ذلك إلى عزل الظاهرة الأدبية - أو النص - عن الظواهر الاجتماعية الأخرى، فليس النص بنية معزولة، ولكنه بنية لها خصوصيتها التي لا بد من الكشف عنها وتحديدتها لتقيم الصلات بينها وبين البنى الاجتماعية الأخرى.

إن النص الشعري هو "شعر" وأن "شعريته" هي التي جعلته "شعرا" وتنحصر هذه الشعرية وتتجلى في استخدام اللغة استخداما كلفيا خاصا يختلف عن استخدام الآخرين من غير الأدباء لها.

(٣) خصائص الخيال

إن الاختلاف في الآراء والتعريفات حول أهمية الخيال في العمل الفني بين الفلاسفة والنقاد، أمثال كانت وشلينج وإلبوت ووردزورث، وسارتر وكولريديج، لا يعنى تقديم رأى على رأى أو التمسك بتعريف دون تعريف، ولكن هذا الاختلاف في وجهات الرأى، كان سببا في تمثل جميع هذه التعريفات وتطبيقها، واختيار ما يتناسب مع العقل والواقع، وما يؤدى إلى التلويح الجمالى، وإلى الارتقاء بالفن ليحقق المثالية، وليس هذا مجال للفصل بين هذه المبادئ والموافقة عليها أو رفضها، وما قيمة الخيال عند كل منهم، وإنما المهم أن نصل إلى محاولة فهم الصورة الشعرية من خلال التعريفات، وموقف النقد المعاصر والحديث منها.

إن من أهم خصائص الخيال السيطرة الكاملة على الألفاظ، والصور بحيث تصبح الظاهرة الطبيعية التى يصورها الشاعر جزءا لا يتجزأ من ذاته.

ولست مهمة التشبيه والاستعارة داخل القصيدة الواحدة تقرير معنى أو توكيده، وإنما مهمتها الأساسية أن تضيف حقيقة نفسية جديدة، وأن تتعاون مع غيرها على إبراز رؤية الشاعر، وتحديد موقفه من الشيء الذى يصوره.

وإذن لا تتحقق وحدة الشعر بدون خيال، كما لا يكون خيال بدون تحقيق الوحدة، وهى وحدة الشعور أو العاطفة أو الاحساس، إلى جانب أن ملكة الخيال ضرورة مهمة وأساسية في جميع عمليات المعرفة، والخيال الملكة التى تمكن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة، والخيال عند الفنان هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملا يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات، فالعمل الفني يعبر عن الحقيقة التى تحاول الفلسفة التعبير عنها.

أما مصطلح التخيل فهو خاص بالفلاسفة وحدهم، استخدموه في حديثهم عن الشعر بدلالات متعددة، تتصل بالشكل الجمالى في العمل الشعري من ناحية، وبالناثري الذى يحدده أيضا من ناحية أخرى. ١٥

وقد استند استخدامهم لهذا المصطلح إلى أساس سيكولوجي ومعرفي مرتبط أشد الارتباط بيناتهم الفلسفي الشامل.

فالتخييل مرادف للمحاكاة ومقترن بها، وكلاهما يستخدم للدلالة على الجانب التصويري في الشعر، من تشبيه واستعارة ومجاز. ١٦

أما استخدام مصطلح التخييل للدلالة على الصياغة الشعرية، من زاوية تركيزها على الجانب التصويري، بحيث يصبح متضمنا الصور البلاغية، فواضح عند ابن رشد:

"وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة، اثنان بسيطان وثالث مركب منهما، أما الإنسان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتثنيه به..

وأما النوع الثاني فهو أخذ الشيء بعينه بدل التشبيه، وهو الذي يسمى الإسدال في هذه الصناعة ... وينبغي أن نعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية، وأما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه، مثل أن نقول: الشمس كالفألة.. والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين. ١٧

وعلى ذلك تكون البلاغة هي: " تصوير الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق". ١٨

وتلك غايات التخييل الشعري- عند الفلاسفة - فالتخييل طريقة خاصة في تقديم المعاني تعتمد على تمثيلها لمخيلة المتلقي، كما أنه نوع من القياس الخادع، يهدف إلى تنقيح المتلقي من شيء وترغيبه فيه، بضرب من التحسين والتقبيح.

لقد استعمل القدماء مصطلح "التخييل" ابتعادا عن "الخيال" الذي يقترن عندهم بمجافاة الحقيقة وبالأشياء والوهم. والتخييل ذو نسب فلسفي قبل أن يكون مصطلحا نقديا وبلاغيا، وبانتقاله أصبح يشكل عنصرا دلاليا في الممارسة الشعرية والنظرية.

وقد تداول التقليديون "الخيال" إلا أن تعريفهم له يتعارض مع تعريف الرومانسيين العرب، فالخيال عند التقليديين "ملزوم بالامتثال للعقل"

إن الخيال عنصر غريزي في الإنسان، وبه تشتغل اللغة، والخيال ضرورة لارتباطه بالموقف الإنساني.

وانحاز عبد القاهر إلى جانب التخيل، وأعجب بقدرته اللافقة على عكس الحقائق، وقلب الأوضاع. ولا تختلف نظرة عبد القاهر عما قاله القمخر الرازي من: "أن أكثر العروض من التشبيه التخيل الذي يقوم مقام التصديق في الترغيب والترهيب" ١٩ أو ما يقوله ابن الأثير من أن العبارة المجازية تحدد السامع وتدفعه إلى فعل من الأفعال في غيبة من رؤيته، فإذا أفاق من تأثيرها أدرك عقي ما كان منه وندم على ما فعل " وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال، حتى إنها تسمح بما البخيل، ويشجع بما الجبان ويحكم بما الطائش المتسرع، ويجد المخاطب بها عند سماعها نشوة كنشوة الحمر حتى إذا قطع عنه ذلك الكلام، أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال، أو ترك عقوبة أو إقدام على أمر مهول". ٢٠

ولقد اقرن التخيل بالقدره على تحسين القبيح وتقييح الحسن.

ومن يتأمل الأساليب البلاغية للتخيل عند عبد القاهر يلاحظ أنها بمثابة أرجح متعددة للمبالغة والإغراق.

والتشبيه فائدته " إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به، أو بمعناه، وذلك أوكد في طرق الترغيب فيه أو التنفير عنه ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبثا في النفس خيالا حسنا يدعو للترغيب فيه، وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقيح منها كان ذلك مثبثا في النفس خيالا قبيحا يدعو للتنفير منه" ٢١ .

(٤) الصورة الشعرية

للصورة الشعرية مناهجها المتعددة، وأساليبها المختلفة، ونحن نراها عند الشعراء في تناوهم لأغراضهم الشعرية، غير أن استخدامها يختلف من شاعر لآخر، فصورة الأطلال مثلا يشترك فيها الشعراء جميعا، شعراء العصر الجاهلي، وكذلك صورة المرأة والحيوان والطبيعة وغيرها، فكل شاعر يرتب صورته بعناصر جديدة ومن هنا يكون التباين في استخدامها، وعلى ذلك فهي تختلف وتنفرد من شاعر لآخر رغم تأثيرهم بمؤثرات واحدة، ووجودهم في بيئة يشتركون في مقوماتها جميعا، ويمارسون عاداتها وتقاليدها، وهي تتأثر أيضا نتيجة لتقليل شاعر في الأمصار المختلفة واتصالاته بحيراته، وبالأمم المتباينة من حوله، فلكل تصنيف مقدرة على استخدامات الصورة حيث تظهر آثار الحضارات التي اطلع عليها وتعايش معها، ومن ثم يكون تلون الأساليب، وتنوع الألفاظ، ووضوح التفاعل في الصورة .

إن المبدع يرى نتاج البيئة التي يعيش فيها سواء هي بيئة سياسية أو ثقافية أو اجتماعية أو طبيعية، ويرى أن النص هو ثمرة هذا المبدع الذي أبدعته هذه البيئة، وأن النص الأدبي هو صورة لصاحبه.

إن عالم العصر الجاهلي عالم نفسي وفكري عميق، يحتاج إلى وقفات طويلة لمعرفة كنه هذا العالم سواء في استخدام اللغة أو الألفاظ أو الأساليب، مما حمل الشعراء على إظهار الأسلوب التصوري في التعبير عن معانيهم بحيث صارت الصورة الشعرية أصلا من أصول الشعر الجاهلي.

إن العلاقات في الصور الفنية لا تعتمد على التشبيه أو التماثل فقط، لكنها تمتد أيضا إلى عناصر بنائية أخرى ترتبط معا بفاعلية "اللاتماثل" و"المصاحبة" بعد أن يضمها عمل شعري واحد أبدعه انفعال متعلق انبثق عن الذات المبدعة في لحظة من الزمن. وفي هذا تحقيق لتعريف باوند للصورة حيث قال:

"الصورة هي التي تعرض مركبا عقليا وعاطفيا في لحظة من الزمن" ٢٢* وقد فهم جوزيف فرانك الصورة من خلال هذا التعريف على أنها توحيد لأفكار وعواطف متفاوتة في مركب معروض في مكان ما وفي لحظة من الزمن، وأن مثل هذا المركب المعروض في مكان ما وفي لحظة من الزمن، هو الذي يؤثر على حس القارئ فيمنحها الشعور بالتحرك المفاجئ من حدود الزمان والمكان معا. ٢٣*

إن على دارس الصورة في الشعر الجاهلي أن يقوم بتحليل هذه الصورة في ذاتها تحليلًا موضوعيًا وفيها يكشف عن هذا الجانب من الإبداع الفني الذي حققه الشعراء الجاهليون في قصائدهم المختلفة، وما أخذ يطرأ عليها من تطور من فترة إلى أخرى.

إن قيمة الصورة موكول إلى دلالتها على النحو الذي ألّفها خيال الشاعر وطبيعة ما أدخله في تكوينها من عناصر.

يقول "برالو" ولا شيء أجمل من الحقيقة. وهي وحدها أهل لأن تحب. ويجب أن تسيطر في كل شيء. حتى في الحرفات. حيث لا يقصد بما في الخيال من براعة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون، فيجب أن تمر كل الصور والعبارة في مصفاة العقل حتى لا تنفجس الجمهور ولا تنس ما استقر لديه. ٢٤*

إن قيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء، وإيجاد الصلات المنطقية بينها، وإنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر، ولفسج بين عاطفته والطبيعة.

يقول وردزورث في إحدى رسائله " إن العواطف والصور يجب أن يتزاوجا ليذوب كلاهما في الآخر، ويتمثلا طبيعيا لدى الذهن في نشوة فنية". ٢٥*

كما أن على الشاعر أن يراعي الأصالة والصدق الفني في صوره، فلا يستعيرها من خارج ذاته، ولا يعتمد على الصيغ الجاهزة التي فقدت نضارتها بكثرة الاستخدام. يقول "بودلير": "الفنان الحق والشاعر الحق هو الذي لا يصور إلا على حسب ما يرى وما يشعر.

فعليه أن يكون وفيًا حقًا لطبيعته هو، ويجب أن يحذر-حذره من الموت- أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره، مهما عظمت مكانته، وإلا كان انتاجه الذي يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لاحقات". ٢٦

نعرف أن أولى أركان الشعر صدوره عن الطبيعة الإنسانية المستقرة في أعماق الناس، والإيقاع الركن الثاني، وقد استطاع العرب إحكامه إحكامًا دقيقًا، وأهم من هذين الركنين الخيال الذي يمثل ثالث الأركان وما ينثر في القصيدة من تصاوير لغرض استكمال التأثير في السامع إلى جانب ما يستطيع أن يبتئه الشاعر من رصانة ونساعة ورواق وعذوبة.

هذه الأركان هي المقاييس الفنية الأساسية في كل شعر لأمة من الأمم، وبما ظل بالقد خالدا، أو ظل قديمه كجديده يفيض حيوية لا تنضب، بل ظل قديمه جديدا كائنًا نظمته شعراؤه بالأمس مهما بعد عصره، ومهما مرت عليه الحقب المتطاولة.

الشاعر والصورة:

الشاعر كما يقول ريتشاردز " يقوم بعملية اختيار غير واعية تفوق سلطان العادة، والدوافع التي يوقظها تتحرر، عن طريق تلك الوسائل ذائقا التي تثيرها، من ذلك الكبت الذي تشجعه الظروف العادية، وتستبعد الدوافع الدخيلة أو التي لها علاقة بالموضوع، والدوافع الناجمة عن ذلك يفرض عليها الشاعر نظاما بعد أن يبسطها ويوسع مجاها". ٢٧

فالشاعر قادر على استيطان أعماق النفس وإدراك ما يدور فيها من أسرار، وهو إنسان له قوى حارقة أو وثبات من الإلهام والرؤيا، تجعله أقدر من غيره على سبر الأغوار واكتشاف الحقائق الداتية.

وإذا كان الشاعر هو الرجل غير العادي الذي يرى في الطبيعة التي أمامه، أو الواقع الذي يشاهده رؤية جديدة، لأنه يتمتع بقدر أكبر من الحرية، ومن ملكة التخيل والسيطرة على تجربته، ولأنه أقدر من غيره تأثرا بالأشياء وإحساسا بها، فمجال الإثارة عنده متسع ورحب، لأنه ينظر للموضوع كما لو كان ينظر إليه للمرة الأولى، فتولد لديه الدهشة

والعجب، وتثار لديه من الأحاسيس ما يثار لدى الطفل الذي يتعرف على الشيء لأول مرة فكل شيء يبدو أمام عينه جديداً، ويصبح ذا دلالة مختلفة عما كانت له بروح جديدة، وجو جديد، وذلك بعد أن يخلع الشاعر عليه من ذاته ما يكسبه هذا المعنى الجديد، وعلى ذلك تعتبر الطبيعة أعظم الشعراء جميعاً.^١

إن الألم العميق الذي يحس به الفنان أو الشاعر بنشتر الإحساس بالحزن حتى يشمل العناصر الطبيعية ذاتها، وهذه القوة أسبى الملكات الإنسانية وهي تتخذ أشكالاً مختلفة منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن.

إن النفس تسير إغوار الموضوع، وتلتحم به حتى لتكاد الذات تصبح موضوعاً والموضوع ذاتاً، وتتكشف للذات حقيقة الموضوع الجوهرية، فيصل الإنسان إلى حقيقة الشيء الذي أمامه، وهذه العملية بمثابة الأساس الذي يقوم عليه المعرفة كلها.

لكل شيء غاية تدرك، وغاية الجمال مدركة في موضوعه، فأمام أي عمل جميل نحس بعلاقات جمالية، وهنا تكون ملكة الخيال ضرورة مهمة وأساسية في جميع عمليات المعرفة كما يقول "كانت" أما "شيلنج" فيقرر أن الخيال هو الملكة التي تمكن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة.

إن الشاعر يعيش الموضوع الذي هو في الطبيعة بكل وجدانه، ويخلع عليه عاطفته ويستغرق في تأمله، ثم ينتهي إلى حقيقة جوهرية تتكشف له فيه، ثم ينتج عن هذا كله صورة متخيلة في مجموعها تحقق الوحدة الحيوية الكامنة وراء هذه الجزئيات، وهذا يتأني عن طريق التحام الذات بالموضوع.

إن الذي يعرضه الفنان ليس مجرد مجموعة من الأفكار أو الموضوعات التي ربط بسين جزئياتها فـ"مجرد" خال من إحساس الشاعر وعاطفته، والخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة، فهو يخلع على الموضوع الذي أمامه روحاً تنتشر في كل

بيت من أبيات القصيدة، بحيث يلد كل سطر السطر الذى يليه، وترتبط كل صورة بأختها ارتباطاً حياً، وبدرجة عالية.

إن الشعر وليد ملكة الخيال وعاطفة الشاعر، وإرادته متغلغلان في العمل الفني ومسيطران عليه، وهناك مواد دخلت في عملية صهر وامتزاج في ذات الشاعر وروحه بحيث استطاع أن يغمرها كلها بإحساس واحد تابع من موقفه ورؤيته للحياة. وهو يجمع بين هذه الجزئيات في وحدة عضوية متكاملة، واستطاعت كل جزئية أن تضيف إلى سلبقتها إحساس الشاعر، ومن ثم تتضافر جميع الأبيات على خلق جو خاص، وتستطيع بكلماقها صورها أن تكشف عن نظرة الشاعر وموقفه النفسى.

إن الخيال تلك القوة الحيوية التى تجعل من صور الشاعر عملاً تكاملت أجزاؤه فتحركت هذه الأجزاء تحت ضوء معين، وتنفست هواء من لون خاص انتهت إلى إبراز وقفة الشاعر إزاء وقفة سلوكية تخص الشاعر وحده.

إن الحكم على عمل فني صادر عن الذوق، ومرده إلى ما فيه من جمال أو ما يحققه من إحساس يرضى الذوق، وغاية الجمال مدركة في موضوعه.

يقول الدكتور محمد مندور: " إن أمر الصياغة في الأدب ليس شكلياً، فهو ليس أمراً مجازات أو تشبيهات تتعلق بظواهر الأشياء أو تستخدم لإيضاح المعنى وتقويته، بل هو أمر الخلق الفني في صميم حقيقته".^{٢٨}

فالمهم في الصورة ليس المعنى من ورائها ولا الجاز، ولكنه التشكيل الفني في ذاته لأنه هو الخلق الذى يعتمد إليه الشعر.

فالشاعر يملك الكثير من وسائل التصوير، لأنه يحاول أن يقترب باللغة من روحها البدائية الأولى، وكلما قربت اللغة من وضعها البدائي كلما كانت تصويرية".^{٢٩}

ويروى ابن رشيقي في العمدة وغيره أن القبيلة كانت تتهج إذا نبغ فيها شاعر، وتقيم الأفراح . ولذلك نجد بعضهم يسفر لقومه في الخصومات، وبعضهم سيداً لقومه، ومسوى ذلك من صفات تدل على رجاحة العقل، وسداد التفكير، وقوة المنطق .

فالجاهليون في حاجة إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم، ويقخم شأقهم، ويسهل على عدوهم ومن غزاهم، ويهيب من فرسانهم، ويخوف من كثرة عددهم، ويهاجم شاعر غيرهم، فيراقب شاعرهم . وكان الشاعر رفيع القدر عندهم، وهم إليه أحوج لردده مآثرهم عليهم، وتذكيرهم بأيامهم. ٣٠

ويقول الراغب الأصفهاني: "وسمى الشاعر شاعراً لقطبته ودقة معرفته، فالشعر في الأصل اسم للعلم الدقيق في قورهم : ليت شعري، وصار في التعارف اسماً للموزون الملقى من الكلام، والشاعر للمختص بصناعته" ٣١

إن ضروب النشاط الاجتماعي - ومنها الإنتاج الأدبي - متداخلة بعضها في بعض، ولكن لكل منها صفته النوعية، ونسبته، وتاريخيته، وقانونه الخاص الذي لا يتناقض القائلون العام . وإن معرفة هذه الأمور شرط لا غنى عنه لأية دراسة حققة، وليس في النشاط البشري شيء لا دلالة أو لا وظيفة له، ولكن الدلالات والوظائف متنوعة مختلفة لا تقع تحت حصص . ولعل الدلالة الشعرية من أغمض هذه الدلالات وأعقدها وأدقها . فالشعر إدراك فني مجسد باللغة - وهذه هي صفته النوعية - للعالم وأشياءه وناسه وأحداثه وعلاقاته، ودلائله دلالة فنية مرهفة تدثر بالغموض أحياناً كثيرة . وليس هذا الإدراك الفني منبست الصلة بالتاريخ، فهو استجابة لحاجات جمالية في واقع تاريخي اجتماعي محدد، وجزء من بناء ثقافي عام معبر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع. ٣٢

ولذا فإن الشعر لا يعبر عن ذات الشاعر فحسب، بل يعبر عن روح عصره أيضاً . ومهما تحدثنا عن تفرد الشاعر وذاتيته ونجاوزه فلا معنى لهذا الحديث إلا إذا قمنا هذا التفرد والنجاوز والذاتية بأمرين هما : مستوى تطور لغة الجماعة في عصره، وتراث التشكيل اللغوي في شعر هذه الجماعة . فالأمر الأول يكشف عن خبرة الجماعة التاريخية،

وعن منطقها الراهن في النظر والسلوك، ويكشف الأمر الثاني عن التقاليد الأدبية الموروثة أو الثابتة المستقرة، وعلى الشعر الأحصيل الحق إن يخلق علاقات لغوية جديدة دون أن يحل بقوانين اللغة وأنظمتها، وأن يزلزل التقاليد الأدبية، أو يخلخلها، أو يعدلها وفق الحاجة^{٣٣}. إن شعر أى شاعر حق هو جزء من ثقافة المجتمع الذى ينتمى إليه، يحاورها ويغنيها، وقصد يتمرد عليها، ولكنه لا مناص له من الانتماء إليها، فهي التربة التى تغذوه، وفيها يشب ويتروعرع، وإذن هو تعبير جمالى عن مرحلة تاريخية محددة من مراحل هذا المجتمع .

وحقا لقد كان شعرنا القديم مظهرا من مظاهر الثقافة العربية القديمة، بل لعلنا نساه أبرز مظاهرها على الإطلاق إذا تذكرنا أن للثقافة ثلاثة مظاهر هي : المظهر الفكري، والمظهر العلمى، والمظهر الفنى، وقد أدرك أسلافنا منذ زمن بعيد المكانة المرموقة التى يتبوّؤها الشعر في الثقافة العربية، فقال عمر بن الخطاب، رضى الله عنه، قولته المشهورة : "الشعر ديوان العرب"، وظل مفهوم الثقافة العربية مرتبطا بالشعر لا ينفك عنه على تسابح العصور واختلافها إلى يومنا هذا . ونحن لا نعرف معرفة دقيقة متى اشتعلت نيران الشعر العربى أول مرة، ولا كيف تطور هذا الشعر حتى بلغ مرحلة النضج الفنى، وقد اكتملت قيوده، واستقرت تقاليده، واستوى حظوظا واسعة من الجمال الفنى . وهذه المرحلة هي المرحلة التى وصل إليها شعرها الذى نعرفه باسم "الشعر الجاهلى" وهي المرحلة التى حددها الجاحظ بقراءة حسين ومائة عام إلى مائتى عام قبل أن يحى الله بالإسلام أما الشعر الذى قبل قبل هذه المرحلة فقد ضاع في جوف الزمن، وانطمس في رمال الصحراء . وقد مرت تقاليد هذا الشعر وأغراضه بمراحل طويلة من التجريب الفنى، ومن التطوير والإضافة والصقل حتى صارت إلى صورتها الراهنة، وانتقلت من التعبير المباشر إلى "الرمز"، فأغراض شعرنا القديم هي رموزه، وليست هي الشعر، ولا هي تخلق الشعر، بل الذى يخلقه هو التشكيل الجمالى للكلمات .

فهذه الأغراض رموز يمنحها الشعراء طاقات فنية جديدة، ويجددون طاقاتها القديمة، ويوظفونها في التعبير عن مواقف وأمر شئ .

وعلى ذلك فدراستنا لهذا الشعر ينبغي أن تصطبغ مفهوم القراءة المعاصر الذى لا يكفى بالشرح والتفسير. بل يتسع ويتعمق ليصل إلى التأويل، وهذا يعنى أننا سنؤول كثيرا من أغراض هذا الشعر أو رموزه دون تعسف أو قسر . وليس هذا التأويل غريبا على الثقافة الإنسانية أو على الثقافة العربية الإسلامية .

من أجل ذلك يقترح الدكتور ابراهيم عبد الرحمن منهجا لقراءة هذا الشعر يقوم عنصره الأول على "الاعتقاد بأن جوهر العمل الشعرى ينبع في الحقيقة من التألف الذى يقيمه الشاعر بين حقيقتين متقابلتين : الأول أن واقع الشعر متميز من واقع الحياة، والثانية أن الشعر تعبير عن هذا الواقع، أو قل إنه رؤية له "، وقد نص على ذلك نصا صريحا فقال : "وما دام الفن الشعرى في المقام الأول، بناء لغويا تخلق فيه اللغة خلقا جديدا، وتود إلى منابعها أو تخلق لها هذه المتابع خلقا جديدا، فإن دراسة لغة الشعر الجاهلى بغية حل مشكلاتها ينبغي أن تكون مطلبا أساسيا في أية محاولة تبذل لقراءته قراءة جديدة . ولعل أخطر هذه المشكلات اللغوية وأولها بالنظر هي تحديد مدلولات الألفاظ اللغوية بعامية، والشعرية بخاصة، تحديدا تاريخيا دقيقا ... ولكن كيف يتسنى لنا حل هذه المعضلة اللغوية حلا يرضى ويريح ويفتح مغاليق الشعر الجاهلى" ٣٤ محاولة مخلص لقراءة جديدة تحمل مغاليقه الفنية، ويكشف عن طبيعة رموزه الموضوعية .

إن الشاعر يستخدم "اللغة" استخداما كفيها خاصا يختلف عن استخدام الآخرين من غير الشعراء لها، وقد يحمل النص الشعرى مواد سياسية واجتماعية ونفسية وخلقية وأسطورية، ولكن هذه المواد أو العناصر مهما تباينت وتنوعت وبدت غزيرة في النص، لا تمنح النص شعرية، وأيضا النص الشعرى ليس ملحقا بعلم التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها من العلوم، ولكنه منتم إلى نظام آخر هو نظام "الفن" .

إن الشاعر يعي العالم وعيا جماليا، ويعبر عن هذا الوعي تعبيراً جماليا، ومن هنا كان الشعر "بنية لغوية معرفية جمالية" وأى تجريد لهذه البنية من أى عنصر من عناصرها يعد إخلالا بمفهوم "الشعر" أو انحرافا به .

إن وحدة النص الشعري لا تقبل التجزئة أو التحليل إلى شكل ومعنى، فالمدنى شكل تحول إلى معنى، والشكل معنى تحول إلى شكل . إن البصر "معاني الشعر القديم" ليس بسيرا، وليس يعرف هذه الحقيقة إلا من ارتاض هذا الشعر زمنا بعد زمن، فعرف شؤسه، وذاق من عسو فوق ما يعرف من يسره ولينه، وأدرك بعد لآى أنه أمام معضلة شائكة هي معضلة معرفة "معاني الشعر" على الرغم مما يبدو على هذه العبارة من آثار الرؤية التقليدية . ولعل كثرة ترديدنا لأبيات من هذا الشعر أو لقصائد منه أو لكثير من الآراء النقدية القديمة والحديثة حوله جعلتنا نحس أننا نعرفه معرفة كافية، وهذا الإحساس عاذع، فتكرار فكرة ما ليس دليلا على وضوح هذه الفكرة أو دليلا على معرفتنا الدقيقة لها، بل هو يشكل حاجزا بيننا وبين هذه الفكرة، لأن هذا التكرار بما يخلقه من الألفة والقرب يكافح الشعور بغرابة الفكرة أو غموضها، ويخلق فينا إحساسا كاذبا بوضوحها .

يقول الجاحظ في كتابه "البيان والبيان" إن الألفاظ دائما ليست على قياس المعاني، وللمعاني أقدار ينبغي أن يدركها ويعرفها الإنسان فهي حسب أقدار المستمعين ومستوياتهم الفكرية .

إن علينا أن نعطى عناية خاصة بحياة الألفاظ في هذا الشعر إذا أردنا أن نفهمه فهما ينقذه من السطحية والابتذال .

ويقول جان بارتليمي : " إن الصورة - كمبدأ - هي مصدر جمال الصورة، فكلمة "Farma" التي ترجمتها الصورة - في اللاتينية - تعنى الجمال " ٣٥ وإن لم تكن اللفظة في العربية تحمل في ثناياها ظلالا من معنى الجمال كما تحمله في اللاتينية إلا أننا ينبغي أن ننظر إلى جمال التشكيل بوصفه نابعا منه في ذاته لكونه تشكيلا فنيا .

وهكذا ومن خلال نظرة النقد القديم، والأقوال التي تناوها السابقون عن الصورة الشعرية، نستطيع أن نقول إن مفهوم النقد في المنهج الحديث أصبح ينظر للصورة بمنظار جديد- وإن كان للقديم أثره في تطور الصورة عند الشعراء .

وسوف نضع أيدينا على هذا التطور في - شعر الشعراء القدماء بصفة عامة،
والمؤخرين منهم بصفة خاصة - لنرى إلى أى حد كان هذا التطور محققا لمفهوم النقد
الحديث، إلى جانب ما عرضه النقاد القدماء عن الصورة الشعرية

والصورة في مفهومها الحديث، لا تختلف كثيرا عن مفهومها القديم، فالكلمات
والمعاني والخيال ركائزها، والتجربة والعاطفة أساسها، وكلما استطاعت الصورة أن تجسد
صداها في نفس المتلقي مع اختلاف الأزمنة والأمكنة، شهدنا بفتنتها وبفاعليتها، لأن
عناصرها واحدة، والقدرة الفنية على تكوينها متوفرة كان تأثيرها واضحا ملموسا،
واستطعنا أن نحكم على تطورها بما نجده فيها من طرافة وجدة.

(٥) علاقة الصورة بالمعنى

مفهوم "المعنى" هو الأساس لفهم تصورات النقد العربي لوظائف الصورة الفنية وأهميتها. و"المعنى" مصطلح يستخدم في مجالات متعددة في الكتابات العربية القديمة، ولعل ذلك ما جعله مصطلحا متعدد الدلالة، متنوع الأبعاد. ٣٦

إن اللفظ العربي يتمتع منذ البدء بكيان خاص به في استقلال عن المعنى، ومن هنا ستكون العلاقة بين اللفظ والمعنى واحدة من تلك العلاقات التي يمكن أن تأخذ اتجاهات متعددة، وتضع حدودا مختلفة.

هذا التصور البياني للعلاقة بين اللفظ والمعنى، نجده مستخدما عند جامعي اللغة وواضعي النحو، وهو نفسه سائد في مجالات اللغويين والمتكلمين والفقهائ حول "أصل اللغة". ويرى أصحاب الرأي من الفقهاء والمعتزلة من المتكلمين بالمواضعة بناء على أسس ترجع إلى منطلقاتهم وأصولهم في الفقه والكلام، وقد تمسك أهل السنة بالقول بالتوقيف لأن أصولهم المذهبية في الفقه والكلام تفرض عليهم ذلك. أما نظرتهم جميعا إلى العلاقة بين اللفظ والمعنى فقد كانت تقوم على الفصل بينهما، وهم متفقون على أنه كان هناك في الأصل واضح للغة.

قال عباد بن سليمان " إن الألفاظ تدل على المعاني بذواتها " بمعنى أن أصل اللغة يرجع إلى محاكاة أصوات الطبيعة، ورفضها اللغويون والمتكلمون والفقهاء، على أن صاحب هذا الرأي استند إلى وجهات كلامية عقلية، فلقد أحتج رأيه بالقول إنه لولا "الدلالة الذاتية للألفاظ على المعاني لكان وضع لفظ من بين الألفاظ بإزاء معنى من بين المعاني ترجيحاً بلا مرجح، وهو محال". ٣٧

إن اهتمام النحاة الأوائل كان منصرفاً أساساً إلى وضع قواعد تحكم من يراعيها من "انتحاء سميت كلام العرب في تصريفه من إعراب وغيره كالثنية والجمع والتحقير والتكسير والإضافة والنسب والتركيب وغير ذلك ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في

الفصاحة لينطلق بها وإن لم يكن منهم" ٣٨ ومن ثم فإن وظيفة النحو العربي هو تخصيص المعنى وتحديدته.

والإعراب في اصطلاح النحاة هو "الإبانة عن المعنى"، ويقول الزجاجي في هذا: "والإعراب أصله البيان. يقال أعرب الرجل عن حاجته إذا أبان عنها، ورجل معرب أى مبين عن حاجته"، ثم يضيف قائلا: "إن النحويين لما رأوا في أواخر الأسماء والأفعال حركات تدل على المعاني وتبين عنها سموها إعرابا أى بيانا، وكان البيان بها يكون.. ويسمى النحو إعرابا والإعراب نحوا... ٣٩".

ويقول ابن فارس: "من العلوم الجليلة التي خصت بها العرب الإعراب الذي هو الفارق بين المعاني المتكافئة في اللفظ، وبه يعرف الخبر الذي هو أصل الكلام، ولولاه ما ميز فاعل من مفعول، ولا مضاف من متعوت، ولا تعجب من استفهام، ولا صدر من مصدر، ولا نعت من توكيد" ٤٠.

إن النحو العربي كما نقرؤه في مرجعه الأول "الكتاب" لسيبويه، قوانين للفكر داخل هذه اللغة، وبعبارة بعض النحاة القدماء: "النحو منطق العربية"، لذلك عد البيهقيون كتاب سيبويه كتابا في "علم العربية" نحوا ولغة وبلاغة ومنطقا.

يذكر أبو اسحق الشاطبي، أن الجرمي الفقيه قال: "أنا منذ ثلاثين سنة ألقى الناس من كتاب سيبويه"، ثم يشرح الشاطبي السر في ذلك فيقول: "وكتاب سيبويه يتعلم منه النظر والتفكير، والمراد بذلك أن سيبويه وإن تكلم في النحو فقد نبه في كلامه على مقاصد العرب وأنحاء تصرفها في ألفاظها ومعانيها، ولم يقتصر فيه على بيان أن الفاعل مرفوع والمفعول منصوب ونحو ذلك، بل هو يبين في كل باب ما يليق به حتى أنه احتوى على علم المعاني والبيان ووجه تصرفات الألفاظ في المعاني" ٤١.

يقول سيبويه: "اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنى، واختلاف اللفظين والمعنى واحد، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين" ٤٢.

ويقول: "اعلم أنهم مما يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوضون، ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي في أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ماقطاً" ٤٣ وتوالي الأبواب حول علاقة اللفظ بالمعنى في كتاب سيويه، فهذا "باب في وقوع الأسماء ظروفًا وتصحيح اللفظ على المعنى"، و "هذا باب استعمال الفعل في اللفظ لا في المعنى لاتساعهم في الكلام وللإيجاز والاختصار" ٤٤.

وهذا من وجوه تصرف الألفاظ في المعاني، فإننا في اللغة العربية لانسطيع قراءة النص قراءة صحيحة إلا بعد اتخاذ قرار بخصوص المعنى الذي نعتقد أو نرجح أن المتكلم يقصده دون غيره.

وتعتبر نظرية النظم كما شيدها عبد القاهر الجرجاني، امتداداً وتويجاً لمناقشات البلاغيين والمتكلمين لمسألة العلاقة بين اللفظ والمعنى.

"فالجرجاني يربط بين "أصول النحو وما به يكون" النظم ٤٥ يقول: "اعلم أن ما ترى أنه لا بد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص، ليس هو الذي طلبه بالفكر، ولكنه يقع بسبب الأول ضرورة من حيث أن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب لللفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق. فأما أن تتصور في الألفاظ - أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر في النظم، الذي يتوأسفه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه، لأن تحيى بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن، ووهم يتخيل إلى من لا يولي النظر حقاً" ٤٦.

ويقول: "لا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوأسى في الألفاظ، من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً، وأن تتوأسى الترتيب في المعاني، وتعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك اتبعتها بالألفاظ وقفوت بها آثارها، وأنتك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تتحج أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدتها تترتب لك بحكم أنها

خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق" ٤٧.

تناول البلاغيون بيان وجوه البلاغة في مصطلح التشبيه والجاز والأستعارة والكتابة والتمثيل... لكن للجرجاني بياناً أشد حيوية في كتابه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز".

يقول بصدد الكتابة "وإذا نظرت إليها وجدت حقيقتها ومحصول أمرها أنها إثبات لمعنى. أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ...".

وفي الاستعارة يقول: "إنا نعلم أنك لا تقول: "رأيت أسداً" إلا وعرضك أن تبين للرجل أنه مساو للأسد في شجاعته وجراته وشدة بطشه وإقدامه، وفي أن الزعر لا يخافه، والخوف لا يعرض له، ثم نعلم أن السامع إذا عقل هذا المعنى لم يعقله من لفظ "أسد" ولكن يعقله من معناه: وهو أنه يعلم أنه لا معنى لجعله أسداً، مع العلم بأنه رجل، إلا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد، ومساوئته إياه مبلغاً يتوهم معه أنه أسد بالحقيقة" ٤٨.

ويقول في التمثيل: "وإذا قد عرفت أن طريق العلم بالمعنى، في الاستعارة والكتابة معاً، المعقول، فاعلم أن حكم التمثيل في ذلك حكمهما، بل الأمر في التمثيل أظهر" ٤٩.

وهكذا يلخص الجرجاني الطابع الاستدلالي في الأساليب البيانية العربية، فيقول: "فقد زال الشك وارتفع في أن طريق العلم بما يراد إثباته والخبر به في هذه الأجناس الثلاثة، التي هي الكتابة والاستعارة والتمثيل، المعقول دون اللفظ من حيث يكون القصد بالإثبات فيها إلى معنى ليس هو معنى اللفظ ولكنه معنى يستدل بمعنى اللفظ عليه ويستبيط منه" ٥٠.

لخص عبد القاهر نظريته في قوله: "جملة الأمر كما لا تكون القصة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الخلق بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف شعراء، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توحي معاني النحو وأحكامه" ٥١.

ويقول: "فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل وردائه، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل، وتلك الصنعة كذلك محال، إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه، وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود، أو فضة هذا أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام" ٥٢ ويقول عبد القاهر أيضا: "إن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة أو السمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه". وذهب أيضا إلى أن الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها، والمعاني هي المالكة سياستها، والمستحقة طاعتها.

ويمكن عند نظرية "النظم عند عبد القاهر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧١هـ — السبق عرضها في كتابيه الشهيرين (دلائل الإعجاز) و (أسرار البلاغة) عددا توجيها لمناقشات واسعة متشعبة حول علاقة اللفظ بالمعنى، أسهم فيها متكلمون من أمثال الجاحظ — ٢٥٥هـ، وأبي علي الجبائي ٣٠٣هـ، والرماني ٣٨٤هـ، والباقلاني ٤٠٣هـ، والقاضي عبد الجبار — ٤١٥هـ، وبلاغيون ونقاد أمثال قدامة بن جعفر ٣٧٧هـ، وأبي هلال العسكري ٣٩٥هـ، وابن رشيق ٤٥٦هـ وغيرهم من الكتاب ذوي الثقافة العامة المتنوعة كآبي حيان التوحيدي ٤١٤هـ، وهكذا استأثرت علاقة اللفظ بالمعنى اهتمام المتكلمين والبلاغيين، فضلا عن النحاة واللغويين، وعلماء أصول الفقه، من القرن الثالث إلى الخامس الهجري.

وحول مستوى العلاقة بين اللفظ والمعنى، يميز ابن جني في اللفظ الواحد بين الدلالة اللفظية، والدلالة الصناعية، والدلالة المعنوية، وهذا لا يتأتى إلا في اللغة العربية. ويقرر ابن كثير: "إن اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نقل إلى وزن آخر أكثر منه، فلا بد أن يتضمن من المعنى أكثر مما تضمنه أولا، لأن الألفاظ أدلة المعاني وأمثلة للإبانة عنها، فإذا زيد في الألفاظ أوجب القسم زيادة في المعاني" ٥٣.

كان المعتزلة الممثلين الرسميين والمخلصين للبيان، والنظام المعرفي للبيان، وقد ظلوا دائما كذلك وإن أكمل عرض للنظرية البيانية الاعتزالية في التأويل إنما نجده في مؤلفات القاضي عبد الجبار آخر أقطاب المعتزلة.

يقول القاضي عبد الجبار في المعنى ج ٨ ص ٣٦: "إن المعنى يثبت بالعقل أولا، أى بالاستدلال، ثم يعبر عنه باللفظ بعد ذلك:" إن استعمال العبارة على وجه يفيد ويصح لا يكون إلا بعد العلم بما وضعت له" فهي إذن تابعة للعلم بالمعنى. أما العكس، أى "إثبات المعاني بالأقوال والأسماء- فهو- لا يصح، لأن الواجب إثباتها بالطريق الذى تثبت منه ثم يعبر عنها"- (ج ٧ ص ١٧). وكانت أبحاث الأصوليين حول أصل اللغة إنما هي امتداد لمناقشات اللغويين والمتكلمين، وقد عني كثير من الأصوليين بالخوض فيها ضمن كلامهم عن "المبادئ اللغوية" فإن علاقة اللفظ بالمعنى عند الأصوليين يمكن أن ننظر إليها كالآتي:

(١) اللفظ من جهة المعنى الذى وضع له أصلا.

(٢) اللفظ من جهة المعنى الذى استعمل فيه ضمن سياق معين.

(٣) اللفظ من جهة درجة وضوح معناه.

(٤) اللفظ من جهة طريق دلالة على المراد منه.

ونذكر للجاحظ مقولته في هذا الموضوع حينما أعلى من شأن اللفظ على حساب المعنى، يقول: "المعاني مطروحة على الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروى والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخفيف اللفظ. وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وصحة الطبع، وجودة السبك". ٥٤. بالرغم من أنه أبرز أهمية "المعنى" في العملية البيانية في كتابه "البيان والتبيين".

ويقول: أبو هلال العسكري: "فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة، والسهولة والرصانة، مع السلامة والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة، ومسلم من حيف

التأليف، وبعد عن سحابة التركيب، وورد على الفهم الثاقب، قبله ولم يردده، وعلى السمع العصب، استوعبه ولم يحجّه، ثم يضيف "وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي، والقروى والبدوى، وإنما هو جودة اللفظ وصفاته، وحسنه وجماله، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته، ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف. وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، ولا يقع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته المتقدمة" ثم يستدل على وجهة نظره: "الخطيب الرائعة والأشعار الرائعة ما عملت لإفهام المعنى فقط. لأن الردئ من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الإفهام، وإنما يدل حسن الكلام، وإحكام صناعته، ورويق ألفاظه، وجودة مطالعته، وحسن مقاطعه، وسديع مباديه، وغريب بيانه، على فضل قائله وفهم منشئه.. وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني". ٥٥

وابن رشيق يقاضل بين اللفظ والمعنى، في باب خاص من كتابه "العمدة" يقرر فيه: "اللفظ جسمه وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته"، مؤكداً أنك "لا تجد معنى يحتل إلا من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب" ويضيف: "أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى. سمعت بعض الخذاق يقول: قال العلماء: اللفظ أغلى من المعنى ثمانية وأعظم قيمة وأعز مطلباً، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوى الجاهل فيها والخذاق، ولكن العمل على جودة اللفظ وحسن السبك وصحة التأليف". ٥٦

ويقرر ابن الأثير أن: "الألفاظ تجري مجرى الأشخاص من البصر، فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرفيعة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاق، ولطافة مزاج". ٥٧

ويقول ابن المدبر في المعاني: "وإن كانت كامنة في الصدور، فإنها مصورة فيها ومفصلة لها، وهي كاللآلئ المنظومة في أصدافها، فإن أظهرتها من أكنانها وأصدافها يبين حسنها.. وإلا بقيت محجوبة مستورة". ٥٨

ويقول إخوان الصفا : إن كل معنى لا يمكن أن يعبر عنه بلفظ ما، فلا سبيل إلى

معرفة. ٥٩.

وأشار الفخر الرازي إلى ذلك عندما قال : " إن الوجود لا يكون إلا بعد العقل " ٦٠
ويقترض الخطابي أن الكلام يقوم بأشياء ثلاثة "لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط هما
ناظم" ٦١. وتصبح اللغة - في النهاية - وسائل متميزة عن الغايات وإضافات طارئة على
الفكر، تضاف إليه إضافة خارجية لتحمل - كساعي البريد - غايات القائلين إلى أذهان
السامعين. ٦٣.

إن المعنى هو الفكرة السابقة على الألفاظ من حيث وجودها واكتمالها في اللسان،
والبلاغة من بلوغ القصد والغاية، إذ هي كل ما تبلغ به المعنى في ذهن سامعك فتتمكنه في
نفسه كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة أو معرض حسن. ٦٤.

والكلام البليغ - بهذا الفهم - هو الأداة التي تنتقل بها المعاني من مكانها المسورة في
الذهن، إلى الواقع المادي الملموس، فيدركها المتلقي، ويتعرف عليها، بعد أن كانت
محبوبة في ذهن صاحبها، وموجودة في حكم المعدومة. ٦٥.

وقد رأى الفخر الرازي أن اللغة لا تعكس الأشياء الخارجية في العالم بقدر ما تعكس
أفكارنا عنها، وقال إن الألفاظ لم توضع للدلالة على الموجودات الخارجية، بل وضعت
للدلالة على المعاني والصور الذهنية: "والدليل عليه إذا رأينا جسما من بعيد وظنناه
صخرة، مسميائه بهذا الاسم، فإذا دنونا منه وعرفنا أنه حيوان، لكننا ظنناه طيرا،
سميائه به، فإذا ازداد القرب وعرفنا أنه إنسان سميائه به، فاختلاف الأسماء، عند اختلاف
الصور الذهنية، يدل على أن اللفظ لا دلالة له إلا عليها". ٦٦.

بينما يذهب اسحق الشيرازي إلى أن "الألفاظ لا توضع تبعا للصور التي يتصورها
الواضح في ذهنه عند إرادة الوضع، وإنما توضع بإزاء الماهيات الخارجية نفسها". ٦٧.

ويعتبر كتاب "مفتاح العلوم" للسكاكي، بالنسبة للدراسات البيانية بمثابة "أورجانون" أرسطو، ليس لأن السكاكي كان متأثراً بالمنطق الأرسطي، وإنما من أجل التجديد في العلوم البيانية العربية، كما كانت في العلوم الفلسفية اليونانية..

والكلمة بحسب تعبير السكاكي: "هي اللفظة الموضوعة للمعنى مفردة، والمراد بالافراد ألفاً مجموعها وضعت لذلك المعنى دفعة واحدة"، وخلص السكاكي من موضوع النحو فقصره على دراسة كيفية تراكيب الكلمات، تقديم بعضها على بعض، وتأثير بعضها في بعض على مستوى الإعراب فقط..

ويقول السكاكي: "أعلم أن علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضى الحال ذكره" ٦٨.

ويعرف السكاكي علم البيان بقوله: "وأما علم البيان فهو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان، ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه"

يستعمل السكاكي مصطلح "الغجاز" في معنى عام، ثم يفصله ملاحظاً أن أهم أنواع الغجاز وهو الاستعارة لا تتحقق بمجرد حصول الانتقال من المألوم إلى اللازم بل لابد فيها من تقدمه تشبيه شيء بذلك المألوم في لازم له، ومن ثم فالموضوع الأول لعلم البيان التشبيه، فهو الذي يؤسس موضوعات هذا العلم، "وهو الذي إذا مهت فيه ملكت زمام التدرب في فنون السحر البيان" ٦٩.

وبما أن التشبيه "مقى كان وجهه وصفا غير حقيقي وكان منتزعا من عدة أمور خصص بالتمثيل" ٧٠، فإن موضوعات علم البيان أو أبوابه، ثلاثة رئيسية، التشبيه (ومنه التمثيل)، والغجاز (ومنه الاستعارة)، والكناهة، ولكل أنواع وأقسام.

وقرر قدامه أن "معاني الشعر بمحولة المادة الموضوعية والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور" ٧١ -

وذهب الآمدي إلى: " فكل من كان أصح تأليفا كان أقوى بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه". ٧٢

وقد أجمع البلغاء والنقاد على أهمية الجواز، فتحدث الجاحظ والمبرد، وابن المعتز - في القرن الثالث - عن أهمية الكتابة والتعريض والتعليق. ٧٣

وتوقف ثعلب عند لطافة المعنى وألحق به " كل ما يدل على الإيماء الذي يقوم مقام التصريح لمن يحسن فهمه واستنباطه". ٧٤

وتوقف قدامة - في القرن الرابع - أمام الإرداف، باعتباره طريقة غير مباشرة في التعبير، تضيف خصوصية وتأثيرا على المعاني. ٧٥

وتحدث الآمدي، والرماني وابن جني، والحاتمي، والعسكري، وابن فارس - في القرن الخامس - عن الجواز وفائدته، وأجمعوا على أنه يفيد مالا تفيد الحقيقة، ولولا ذلك لكانت الحقيقة أولى منه. ٧٦

وذهب صاحب الوساطة إلى أن الاستعارة أحد أعمدة الكلام، فعليها: "المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر". ٧٧

وفي القرن الخامس تحدث الشريفان الرضي والمرتضى عن الرواق الذي يضفيه الجواز على الكلام. وقال المرتضى: "إن الكلام متى خلا من الاستعارة، وجري كله على الحقيقة، كان بعيدا عن الفصاحة بريئا من البلاغة". ٧٨

وخصص ابن رشيق الحكم، فقال: إنه " لا ينبغي للشعر أن يكون مفسولا من هذه الخلقى فارغا". ٧٩

وتوقف عبد القاهر يوضح ما أجمله سابقوه بقوله إن الجاز أفضل من الحقيقة. ٨٠

ويقول عبد القاهر عن التمثيل: "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمرية أولى، فكان موقعه من النفس أجل والطف، وكانت به أحن وأشفق، ولذلك ضرب لئلا لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظما". ٨١

يقول الفخر الرازي في ذلك: "وأما تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلاً، لأن تحصيل الحاصل محال، وإن لم تقف على شيء منه أصلاً، لم يحصل لها شوق إليه. فأما إذا عرفت من بعض الوجوه دون البعض، فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم، فتحصل لها - بسبب علمها بالقدر الذي علمته - لذة وبسبب حرمانها من الباقي ألم. فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة، واللذة إذا حصلت عقب الألم كانت أقوى، وشعور النفس بما أتم. وإذا عرفت هذا، فنقول: إذا عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية، أما إذا عبر عنه بلوازمه الخارجية، وعرف على سبيل الكمال، فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدغة النفسانية. فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألد من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية". ٨٢

إذن ترجع أهمية الصورة الفنية إلى الطريقة التي تفرضها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وكيف تتفاعل مع هذا المعنى، وتأثير به. هناك معنى غائب، تأتي الصورة فتدل عليه، وتحدث فيه تأثيراً متميزاً، ومن ثم تؤثر الصورة أيضاً على المتلقي، فينتقل المتلقي من ظاهر الجاز إلى حقيقته، ومن ظاهر الاستعارة إلى أصلها، ومن المشبه به إلى المشبه، ومن المضمون الحسي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي المجرد. ويتم ذلك خلال نوع من الاستدلال، ينشط معه ذهن المتلقي، ويشعر إزاءه بنوع من الفضول، يدفعه إلى تأمل علاقات المشاهدة أو التناسب، التي تقوم عليها الصورة، حتى يصل إلى معناها الأصلي السابق في وجوده عليها، وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية،

وعلى قدر قيمة المعنى الذى يتوصل إليه المثلثى وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدد المتعة الذهنية الذى يستشعرها المثلثى، وتتحدد -بالتالى- قيمة الصورة الفنية وأهميتها، ٨٣.

وبعد هذا العرض، الذى قدمته من آراء القدماء، ونظرهم حول قضية اللفظ والمعنى. وعلاقة كل منهما بالآخر فى إبراز الصورة الفنية، وبيان أثرها على المثلثى، فمن هؤلاء من قدم اللفظ على المعنى، وأن النص كلما كانت ألفاظه متنقاة، تنسم بالجزالة والفخامة، منح حسن السبك وإتقانه، كلما كان ذلك دافعا إلى تحقيق الصورة الفنية، ومن ثم يكون أثرها على القارئ أو السامع، وكانت لأصحاب هذا الرأى حججهم فى التأكيد على نظريتهم. أما الفريق الآخر فقد كان يرى أسبقية المعنى على اللفظ، حيث يقوم الشاعر أو الكاتب بتركيب لغته تبعا للمعنى المقصود. ولكل من هؤلاء وجهتهم فى الآراء التى وجدت صداها عند المتكلمين واللغويين والأصوليين وما إليهم ممن تحدثوا عن علاقة اللفظ بالمعنى وقد رت أن أضع هذه النظريات أمام القارئ فى دراسى للصورة الشعرية وتطورها عبر شعر العصر الجاهلى، لئرى إلى أى حد يكون صدق هذه الآراء فى تفسيرنا لظواهر الشعر الفنية، من خلال المنهج الحديث فى نقد الشعر، وبيان صورته الفنية بشكل عام، وتطور هذه الصور خلال مسيرة الشعراء فى هذه الفترة بشكل خاص.

ولعلنى من خلال هذه الدراسة- تطور الصورة فى الشعر الجاهلى- أكون قد أسهمت بشئء عن مفهوم الصورة، ومراحل تطورها على أيدى هؤلاء الشعراء فى الشعر الجاهلى، وما إذا كانت هذه الصورة الفنية نتيجة النظر إلى النص الأدبى كوثيقة مهمة شاهدة على العصر الذى نبعث منه، أو من الثقافات والحضارات الأجنبية التى التقى بها الشاعر فى مسيرته الحياتية، وهل تطورت الصورة نتيجة لذلك ؟ وهل كانت الألفاظ معبرة عن هذا التطور بما يجعلنا نقرر أهمية اللفظ على المعنى، وأسبقية عليه، أم أن المعنى الذى يقصده الشاعر، ركب له ألفاظا، ونسقها تنسيقا حسنا بحيث استطاعت أن تؤدى العرض الحقيقى لرؤية الشاعر فى وضوح وجللاء؟ وهنا نستطيع أن نغلب المعنى على اللفظ، ونقرر أحقيته بالسبق على نظيره.

ومهما يكن من أمر هذه القضية "اللفظ، المعنى" فيمكن أن نقول بأن هناك علاقة بينهما، وإن اختلف تقديم أحدهما على الآخر، وأن هذه العلاقة من شأنها تكوين صورة فنية يمكن للمتلقى الاستمتاع بها، ومعرفة كنه هذا العمل الفني الذي أمامه، ومن ثم يستطيع إدراك ما يشغل فكر الشاعر، وإدراك التيار الثقافي والاقتصادي والاجتماعي السائد في هذه الفترة، والحكم عليها والسيطرة على مشاعره وأحاسيسه التي ظهرت نتيجة تفاعله مع مواقف الشاعر، وأحداثه، وقضاياها التي يعاني منها، أو يمر بها... وموقفه من هذه الصور التي كان الشعراء يحرصون على جمعها من العناصر المتنافرة التي يأخذونها من مظاهر البيئة، ويخلقون بينها علاقات معينة تربط بين أطراف هذه الصور، مع إبرازها لعناصر الحركة والحياة في أشكالها المختلفة. "ونسمع أصداً ما قاله ابن قتيبة عن أقسام الشعر الذي حسن لفظه ومعناه أو حسن لفظه دون معناه، أو معناه دون لفظه". ٨٤

(٦) وظائف الصورة

الصورة مظهر من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة والفكر، ووسيلة للتجديد والكشف. " لقد تحدت أهمية الشعر - أهم فنون الأدب عند العرب باعتباره "ديواناً" للجماعة، يعبر عن وجدانها الجمعي، أكثر مما يعبر عن وجدانها الفردي، ممثلاً في الأفراد بأعيانهم ثم ما يميزهم من خصوصية وفرد" ٨٥ فكان العرب الأوائل ينظرون إلى الشعر باعتباره : " ديواناً لهم .. عليه يعتمدون، وبه يحكمون، وبحكمه يرتضون، حتى صار الشعراء فيهم بمؤلة الحكام. يقولون ليرضى قروهم، ويحكمون فيمضى حكمهم، وصار ذلك فيهم سنة يقتدى بها، وإثارة يحتذى عليها." ٨٦

ويصف عمر بن الخطاب الشعر بأنه: " جزل من كلام العرب، يسكن اللفظ، وتطقأ به الثائرة، ويتبلغ به القوم في ناديهم، ويعطى به السائل." ٨٦

ويكتب إلى أبي موسى الأشعري قاتلاً له: "مر من قبلك يعلم الشعر فإنه يدل على معاني الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب." ٨٧

مطلماً بعض معاوية على رواية الشعر لأنه: "يفتح العقل، ويفصح المنطق، ويطلق اللسان، ويدل على المروءة والشجاعة." ٨٨

فالشاعر فنان ماهر في صناعته، يعرضها في كل الأماكن والأزمنة، فتسال النعمة والامتحسان، ويصبح "مؤلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمة من الناس لاستماعه" ٨٩ ولقد قيل: "إن مدح الشاعر على قسدر المطية" ٩٠ وإن "اللهي تفتح اللهها" ٩١ وإن "لسان الشاعر أرض لا تخرج الزهر حتى تستسلف المطر" ٩٢ وهذا هو ان الشعر والشعراء.

ولابن سينا رأى في العرب "كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمر من الأمور، تعد به نحو فعل أو الفعل، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لعجب بحسن التشبيه." ٩٣

التوضيح والإبانة

الأصل في التشبيه هو التوضيح والإبانة، ولقد أفاد الرماني في الاستعارة والتشبيه، فذهب إلى أن التشبيه البليغ هو: "إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف... فبلاغة التشبيه الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما، يكسب بيانا فيهما". ٩٤

وكل استعارة بليغة هي: "جمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما، يكسب بيان أحدهما بالآخر، كالتشبيه" أي أن الاستعارة "توجب بلاغة بيان لانتوب منابة الحقيقة". وكان الرماني يرى أن الاستعارة "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة". ٩٥

والعسكري يقول "إن التشبيه" يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا، ولهذا أطبق عليه جميع المتكلمين من العرب والعجم، ولم يستغن أحد منهم عنه" ٩٦ وعن الاستعارة فالغرض منها " إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه والإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعروض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدته، لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا". ٩٧

ويرى ابن سنان أن الأصل في حسن التشبيه هو "أن يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظواهر الغسوس المعتاد، فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد". ٩٨

ويرى ابن سنان في الاستعارة ما يراه في التشبيه من توضيح المعنى والإبانة عنه. والغرض من التشبيه هو "رفع درجة الأدنى إلى درجة الأعلى لا بالعكس". ٩٩

ويعبر السكاكي عن ذلك بقوله: "المشبه به حقه أن يكون أعرف بجهة التشبيه من المشبه، وأخص بها، وأقوى حالا معها، وإلا لم يصح أن يذكر لبيان مقدار المشبه، ولا لبيان إمكان وجوده، ولا لزيادة تقريره".

وللرماني، والعسكري، وعبد القاهر، والفخر الرازي، تقسيمات للتشبيه، ولهم في ذلك أقوال...

وعن فائدة التمثيل، يقول ابن سنان: "وسبب حسن هذا، مع ما يكون فيه من الإيجاز، أن تمثيل المعنى يوضحه، ويخرجه إلى الحسن والمشاهدة، وهذه فائدة التمثيل في جميع العلوم، لأن المسائل لا بد له أن يكون من الممثل فالغرض بسايراده إيضاح المعنى وبيانه". ١٠٠

ويقول الزمخشري في ذلك "الأمثال والتشبيهات إنما هي الطرق إلى المعاني المختصة في الأسرار، حتى تبرزها، وتكشف عنها، وتصورها للأفهام". ١٠١

أو قوله: "إن التمثيل إنما يصار إليه لما فيه من كشف المعنى ورفع الحجاب عن الغرض". ١٠٢ وطبيعي أن تقترن الصورة الفنية بالمبالغة، فيقال إن العجاز يهدف إلى أشياء ثلاثة: المبالغة، والبيان، والإيجاز. ١٠٣ ويقال عن الكناية: إن الأصل في حسنها يرجع إلى مأنوعه من المبالغة في الوصف. ١٠٤ كما يهدف التشبيه أيضا إلى المبالغة، لأنه: "يمثل الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة". ١٠٥

أما الاستعارة فقد قرنها العسكري بتأكيد المعنى والمبالغة فيه. ١٠٦ كما قرنها عبد القاهر بالمبالغة والإيجاز وميزها عن التشبيه. ١٠٧ ولذلك ذهب الرازي إلى أن حسن الاستعارة: "إنما يكون إذا تضمنت المبالغة في التشبيه مع الإيجاز". ١٠٨

وإذا كانت الصورة تسهم في عملية إقناع المتلقي، والتأثير فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه، فإن الغاية تتحقق أيضا عن طريق المبالغة في المعنى، فهي وسيلة من وسائل شروح المعنى وتوضيحه، وقد قرن البلاغيون المبالغة بالإبانة في حديثهم عن أغراض التشبيه والاستعارة، كما فعل الرماني والعسكري وابن سنان، وقيل إن الغاية من التمثيل هي "المبالغة في الإيضاح والبيان حتى يصير الغائب كالحاضر، والمتخيل كالمحقق، والمتوهم كالمتيقن، ولذلك كثرت الأمثال في كتب الله وفي الإنجيل". ١٠٩

وقد تحدث ثعلب، وابن المعتز، وقدامة، عن المبالغة في الشعر، فضلاً عن أن براعة الشاعر لا تنفصل عن قدرته على الإفراط في الوصف.

وقد أدرك صاحب البرهان، والمرزباني - وابن وكيع التنيسي، والعسكري، والشريف المرتضى، أن الشاعر مضطر إلى المبالغة...، وإن كان هناك من لا يقلل الغلو على علامته، ويستكر أي خروج على حد الغلو، ومن هؤلاء قدامة... ١١٠٠

وميز عبد القاهر بين التشبيهات على أساس ما تزديه من مبالغة ١١١٠. وليس ممن شك من أن هناك ارتباطاً بين أنواع الصورة الفنية والمبالغة، إلى حد جعل ابن رشيح يقول: "ولو بطلت المبالغة كلها وعيبت لبطل التشبيه، وعيبت الإستعارة إلى كثير ممن محاسن الكلام" ١١٢٠.

وإذن فالصورة تستهدف إقناع المتلقى بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني، وتتوسل لذلك بالشرح والتوضيح أو المبالغة، وكيف تصبح أسلوباً جامداً من أساليب الإلحاح، ونوعاً من أنواع الاستدلال المنطقي. ثم هناك للصورة غاية يقصد بها تحقيق نوع من المتعة التشكيلية.

وظيفة الصورة إذن الأصل في الإمتاع والإقناع الفطلي، والمعيار الأساسي في الحكم على نجاح الصورة أو فشلها، هو تناسبها مع مقتضى "الحال الخارجي" أو مقامات المستمعين.

ويتحدث الدكتور إبراهيم عبد الرحمن عن وظيفة الصورة، يقول: "ذلك أن الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد إلى بناء هذه الصور لذاتها فحسب، وإنما كان يقصد إلى أن يعبر من خلالها عن قضايا وأحاسيس ومواقف من الحياة والناس من حوله". ويكشف عن رؤيته النقدية للصورة الشعرية، فيقول: "ذلك أن الشاعر الجيد لا يشاكل بصورة الواقع السذّي يصوره مشاكلة حقيقة، لأنه لا يصور هذا الواقع ذاته، ولكنه يعكس رؤيته له، ومن ثم فإنه

حين يعرض لتصويره يحرض على أن يخلق صورة خلقا جديدا يعكس هذه الرؤية أو تلك".

١١٣

فالصورة ليست من قبيل الزينة الطارئة على المعنى الأصلي، وكان الشاعر يتمخض - كما يقال - المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ثم يعدله بعد ذلك ما يليسه إياه من الصور التي تناسبه، والقوافي التي توافقها، والوزن الذي يسلس له القول عليه. ١١٤

فالشاعر الأصل يتوصل بالصورة ليعبر بها عن حالات، لا يمكن له أن يفهمها ويجسدها، بدون الصورة.

والشاعر حين يكتب عن موقف يشاهده، أو يعبر عن ظاهرة تعترضه في حياته، إنما يخرج مكونات نفسه تجاه هذا الموقف أو هذه الظاهرة، وتجذب صداها في نفس المثلي حين لا يدرك كنه الأشياء المستقرة في نفسه، حتى يأتي هذا الشاعر فيكشفها له، ويرفع الستار عن الحجب التي تعترض كوامنه، ذلك لأن الشاعر عليم بالأسرار، خبير بالحياه إلى جانب موهبته الفنية. ومن ثم تصل أفكاره إلى مرئيه، ويجدون فيه استحسانا لمشاعرهم ونبضات أحاسيسهم، فيهتزون طربا وشوقا إلى هذا العالم الغريب الذي يكشفه لهم هذا الشاعر أو الفنان.

وإن كانت الألفاظ هي التي توحى بهذه المعاني، فهنا تكون أهمية السبك، وحسن الصوغ لهذه الصناعة التي سيقدمها للمتلقي، وعليه فإن المعاني التي هي غاية الشعراء وهدفهم، تكون مستعطفة وراء هذه الألفاظ، ولن تؤدي دورها إلا إذا كانت في نسق متجانس، وفي عبارات تكونها كلمات مختارة متناهية، وهنا يكون دور الصورة التي تحمل هذه المعاني إلى العالم الخارجي، وبقدر قدرتها على التأثير يكون التأثير ملحوظا لدى المثلي.

وهنا أستطيع أن أقول: إن الشاعر حين يكتب لا ينظر إلى أن يضمن كتاباته أنواعا من المجاز ليستثير بها ذهن القارئ أو السامع، وإنما هو يعتمد إلى صناعته بإتقان ومهارة وحذق عن طريق استخدام اللفظ المناسب والموحى، وعليه بعد ذلك أن نكتشف هذه

الأسرار البلاغية من خلال تنظيمه، فنقول هنا تشبيه أو هنا استعارة أو كتابة أو ما إلى ذلك، لكن الأمر أبعد من ذلك- وإن كانت هذه الأنواع البلاغية لها إشعاعاتها وتأثيرها في النفوس - فالكلمات المختارة قد تكون هي أسلحة الشاعر وأدواته المستخدمة في صناعته، ونحن الذين نقرأ ونحلل له هذه الصناعة، ونخرج منها كنوزها تحت سيطرة اللفظ الذي منه يكون الجاز ..

ولقد أرى أن خيال الشاعر حيال هذه الصناعة، هو الذي يشكل صور القصيدة، ومن ثم تعمل على إحياء الخيال عند المتلقي إن صح هذا التعبير. ولذلك كانت للصورة طبيعتها باعتبارها نتاجا لمذكرة الشاعر، ونسجاً متميزاً من العلاقات اللغوية.

وهي وإن كانت تشتمل على الأنواع البلاغية، ولانسى أن نوضح أثر عملية خيال الشعري، والتأثيرات التي وجهت الصورة وجهات خاصة، إلا أن النقاد قد لاحظوا علاقة 'صورة بمدركات الحس، وقدركما على مجامعة الأحاسيس والمشاعر.

فإذا نظرنا إلى مصادر الصورة وجدناها متعددة مختلفة كالواقع والثقافة وذات الشاعر وقدراته الخيالية التي تظم وتبعثر، وتفرق وتوحد، وتحذف وتضيف، وتبدع خلقاً جديداً لا تكاد تمتد إلى أصوله وينابيعه. فالواقع أو الحياة بمفهومها الشامل الرحب هي منابع الصورة .

وهكذا خلق الشعراء من أصول الصورة الشعرية خلقاً جديداً بعد أن صهروها بضوء الفن المنهمر من وجدانهم ووظيفتها توظيفاً فنياً ثرياً بالإيماء والدلالات .

وقد ذكرت آراء النقاد والأقدمين من أصحاب اللغة والأدب والفكر والفلسفة والمنطق حول الأنواع البلاغية للصورة لأقارن بينها وبين المنهج النقدي الحديث، ونسبى إلى أى حد ومدى يكون التوافق أو التناظر أو الاستعانة بالقديم لبناء الحديث، أو تطوير هذا القديم بما يتناسب والتيارات المعاصرة، والفكر الحديث، والنظرة المستقبلية، بمعنى النظر إلى التراث من خلال فهم معاصر للصورة الفنية.

ومن هنا تكون للصورة الفنية وظيفتها التي تؤديها في العمل الأدبي بالمفهوم المصغر،
وتكون مهمتها نقل التراث بمفهوم نقدي حديث.

الهوامش

- (١) د. شوقي ضيف : مجلة فصول - تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة - المجلد الأول - العدد الرابع - يوليو سنة ١٩٨١ - ص ١١ وما بعدها.
- (٢) انظر الصورة الفنية عند النابغة الذبياني خالد الزواوي، نشر الشركة المصرية العالمية - لونغمان - سنة ١٩٩٢.
- (٣) ٣ ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ترجمة مصطفى يدوي - المؤسسة المصرية العامة للتأليف القاهرة سنة ١٩٦٣ ص ٣١٥
- (٤) اللسان : مادة "خيل".
- (٥) اللسان : مادة "خيل" و "وهم" و "مثل".
- (٦) الكندي : رسائل الكندي الفلسفية تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريصة - دار الفكر العربي القاهرة سنة ١٩٥٥ ص ١٦٧.
- (٧) اسحق بن حنين : كتاب أرسطاطاليس : في النفس تحقيق عبد الرحمن بدوي - النهضة المصرية القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٦٩ راجع كتاب النفس لأرسطوطاليس لأحمد فؤاد الأهواني ص ١٠٤.
- (٨) اسحق بن حنين : كتاب أرسطاطاليس ونص كلامه في النفس ص ٧٠.
- (٩) أحمد فؤاد الأهواني : كتاب النفس لأرسطوطاليس ص ١٠٥.
- (١٠) د. جابر عصفور : الصورة الفنية للتراث النقدي والبلاغي عند العرب ط٢ دار التنوير للطباعة والنشر - بيروت - لبنان سنة ١٩٨٣ ص ٢٩.

- (١١) ابن سينا : كتاب المجموع القسم الخاص بالشعر تحقيق محمد سليم سالم - مركز تحقيق التراث - القاهرة سنة ١٩٦٩ ص ١٥ .
- (١٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء تحقيق عبد الرحمن بدوي النهضة العربية القاهرة سنة ١٩٥٣ ص ١٦١ .
- (١٣) راجع في ذلك للدكتور جابر عصفور في الصورة الفنية الفصل الأول.
- (١٤) انظر الدكتور محمد زكي العشماوي - قضايا النقد الأدبي المعاصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - الإسكندرية سنة ١٩٧٥ .
- (١٥) ألف كمال الروي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة سنة ١٩٨٤ ص ١٢٣ .
- (١٦) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي - دار الثقافة - بيروت د.ت ص ١٦٣ - ١٦٨ ، وانظر احكاكة مرآة الطبيعة والفن للدكتور إسماعيل الصيفي.
- (١٧) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر. تحقيق محمد سليم سالم - المجلس الأعلى للشتون الإسلامية - القاهرة سنة ١٩٧١ ص ٥٨ .
- (١٨) الجاحظ : البيان والتبيين ١/١١٣ ، ٢٢٠ والعسكري الصناعتين / ٥٣ ، والعمدة ١/٢٤٧ .
- (١٩) الفخر الرازي : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز - مطبعة الآداب والمؤيد - القاهرة سنة ١٣١٧ هـ ص ٥٩ .
- (٢٠) ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر تحقيق أحمد الخوف وبدوي طبانة ، لمحة مصر القاهرة سنة ١٩٦٢ ص ١١ .

- (٢١) ابن الأثير: المثل السائر ص ٢/١٢٤
- (٢٢) جوزيف فرانك: الشكل المكاني في الأدب في كتاب "أسس النقد الأدبي" تصنيف مارك شو" ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقافة السورية سنة ١٩٦٦ ج ١، ص ٢٥٧.
- (٢٣) المصدر السابق ج ١ ص ٢٥٧.
- (٢٤) د. غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده - دار فحضة مصر ص ٦٥. د. ت.
- (٢٥) المصدر السابق ص ٨٣.
- (٢٦) د. غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده - دار فحضة مصر ص ٨٣.
- (٢٧) ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي ص ٣١٤.
- (٢٨) الدكتور محمد مندور: في الميزان الجديد - مكتبة فحضة مصر مطبعتها د. ت ط ٣ ص ١٢٦ النقد المنهجي عند العرب، دار فحضة مصر للطبع والنشر د. ت.
- (٢٩) أرشبالد مكليش: الشعر والتجربة - ترجمة سلمى الخطراء الجيوسى - دار البقطة العربية ومؤسسة فرانكلين - بيروت - لبنان سنة ١٩٦٣ ص ٦١ وانظر الدكتور محمد غنيمي هلال: المدخل للنقد الأدبي ص ٤٣٦.
- (٣٠) د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي ط ١٣ - دار المعارف بمصر ص ٤١٥.
- (٣١) الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن. مادة "شعر" تحقيق: صفوان داوودي ط ١ - دار القلم - دمشق سنة ١٩٩٢ م

- (٣٢) عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ط٢ دار العودة - بيروت سنة ١٩٧٩ ص ١٢٣
- (٣٣) عبد المنعم تليمة : أربعة مدخل إلى علم الجمال الأدبي (مواطن متفرقة)
- (٣٤) د. ابراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي ص ١٢ و ص ٢٥٨
- (٣٥) جان بارتليمي : بحث في علم الجمال ترجمة د. أنور عبد العزيز - دار نهضة مصر ومؤسسة فرانكلين القاهرة سنة ١٩٧٠ ص ١٧٧ .
- (٣٦) انظر نظرية المعنى في النقد العربي لمصطفى ناصف- دار القلم- القاهرة سنة ١٩٦٥ ص ٣٨ .
- (٣٧) انظر تفصيل ذلك في المظهر للسيوطي ج ١ ص ١٦ .
- (٣٨) ابن جني: الخصائص، ج ١ تحقيق محمد علي التجار- دار الكتب المصرية- القاهرة سنة ١٩٥٦ ص ٣٤ .
- (٣٩) الزجاجي: الإيضاح في علل النحو، تحقيق مازن المبارك- دار النفائس- بيروت سنة ١٩٨٢ ص ٩١ .
- (٤٠) ابن الفارس: الصحاح في فقه اللغة ص ٤٢ .
- (٤١) الشاطبي : الموافقات .. ج ٤ ص ١١٦ .
- (٤٢) سيويه: الكتاب، ج ١- المطبعة الأموية- القاهرة ١٣١٧هـ - ص ٧ .
- (٤٣) السابق، ج ١ ص ٨ .
- (٤٤) السابق ج ١ ص ١٠٨ ، ١١٠ .

- (٤٥) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز المدخل تحقيق محمد بن تاووت - المطبعة المهدية تطوان المغرب . د. ت. ص ٢٨.
- (٤٦) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الأعجاز ج ١ ص ٢٩.
- (٤٧) السابق: ج ١ ص ٣٠.
- (٤٨) السابق: ج ٢ ص ١٢٧، ١٢٨.
- (٤٩) السابق: ج ٢ ص ١٢٩.
- (٥٠) السابق ج ٢ ص ١٣٣.
- (٥١) عبد القاهر: دلائل الإعجاز تصحيح السيد محمد رشيد رضا- مكتبة القاهرة سنة ١٩٦١ ص ٣١٥.
- (٥٢) السابق: ص ١٦٨.
- (٥٣) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ج ٢ / تحقيق د. كتور أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة دار نقضة مصر، القاهرة سنة ١٩٧٣ ص ٢٤٦.
- (٥٤) الجاحظ: الحيوان ج ٣ / ط ٤ تحقيق عبد السلام هارون- دار الفكر- بيروت- لبنان . د. ت. ص ٣٦٦.
- (٥٥) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية- بيروت- سنة ١٩٨١ ص ٧١-٧٣.
- (٥٦) ابن رشيقي: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده ج ١ - دار الجيل- بيروت سنة ١٩٧٢ ص ١٢٤، ١٢٧.
- (٥٧) ابن الأثير: المثل السائر ج ١ ص ١٧٨.

- (٥٨) ابن المدبر: الرسالة العذراء في موازين البلاغة- ضمن رسائل البلغاء تحقيق محمد كرد علي- لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة د.ت ص ٢٤٦.
- (٥٩) إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا ٣\ دار صادر للطباعة والنشر - بيروت سنة ١٩٥٧ ص ١٠٨
- (٦٠) الرازي (فخر الدين): الحصول في علم الأصول، تحقيق جابر فياض العلواني، رسالة دكتوراه مخطوطة كلية الشريعة والقانون بجامعة الأزهر، أكتوبر سنة ١٩٧٢ ص ١٢٠.
- (٦١) الخطابي: بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تحقيق محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام دار المعارف القاهرة د.ت ص ٢٧.
- (٦٢) كمال يوسف الحاج: في فلسفة اللغة- دار الهلال- بيروت- لبنان سنة ١٩٦٧ ص ٧٥ وما بعدها.
- (٦٣) أبو هلال العسكري: الصناعتين ص ١٠.
- (٦٤) الجاحظ: البيان والتبيين، ط٣ - تحقيق عبد السلام هارون الجاهلي - القاهرة سنة ١٩٦٨ ص ٧٥.
- (٦٥) الفخر الرازي: الحصول ١/١٢٤.
- (٦٦) السيوطي: المزهرة في علوم اللغة تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرين -/ عيسى الحلبي - القاهرة. د.ت ص ٤٢.
- (٦٧) أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم - نسخة مصورة- دار الكتب العلمية بيروت- لبنان د.ت ص ٧٠.
- (٦٨) السكاكي: مفتاح العلوم ص ١٤١.

- (٦٩) السابق: ص ١٤٨ .
- (٧٠) قدامه بن جعفر : نقد الشعر / ٤ .
- (٧١) الأمدى: الموازنه ٤٠٥/١ .
- (٧٢) المبرد: الكامل تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم والسيد شحاته- دار فطنة مصر- القاهرة .د.ت ص ٢٩٠ .
- (٧٣) ثعلب: قواعد الشعر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى - مصطفى البابى الحلبي- القاهرة سنة ١٩٤٨ ص ٤٤ .
- (٧٤) قدامة بن جعفر: نقد الشعر ص ١٥٥-١٥٦ .
- (٧٥) العسكري: الصناعتين ص ٢٦٨ - ٢٧٥ .
- (٧٦) الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم وعللى محمد البجاوى - دار الكتب العبية - القاهرة سنة ١٩٥١ ص ٣٢٨ .
- (٧٧) الرضى : تلخيص البيان فى مجازات القرآن - تحقيق محمد عبد الفى حسن- عيسى الحلبي القاهرة سنة ١٩٥٥ ص ١٢٣ - ٢٣٠ .
- (٧٨) المرتضى: أمالى المرتضى- تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم عيسى الحلبي القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٤ .
- (٧٩) اين وشيق: العمدة ص ٢٨٥ - ٢٨٦ .
- (٨٠) عبد القاهر: أسرار البلاغة ص ١٢٦ .

- (٨١) الفخر الرازي: الحصول في علم الأصول تحقيق طه جابر فياض العلسواي: ١/ رسالة دكتوراه مخطوطة - كلية الشريعة والقانون بجامعة الأزهر، أكتوبر ١٩٧٢ ص ٢٥١-٢٥٢.
- (٨٢) د. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ط ٢ دار التنوير للطباعة والنشر - بيروت لبنان ١٩٨٣ ص ٣٢٨.
- (٨٣) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ط ٢ تحقيق أحمد محمد شاكر - دار المعارف بمصر - القاهرة سنة ١٩٦٦/١٩٦٧ ص ٦٤-٦٩.
- (٨٤) عبد الحميد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي - دار المعرفة - القاهرة سنة ١٩٨٥ ص ٢٤-٢٦.
- (٨٥) أبو حاتم الرازي: الزينة في المصطلحات الإسلامية، تحقيق حسين بن فيصل الله الحمداني القاهرة سنة ١٩٦٥ ص ٣٩.
- (٨٦) يحيى الجبوري: الإسلام والشعر مكتبة النهضة - بغداد سنة ١٩٦٤ ص ٩١.
- (٨٧) ابن رشيق: العمدة / ١ ص ٢٨.
- (٨٨) أبو هلال العسكري: ديوان المعاني / ١ مكتبة القدس، القاهرة سنة ١٣٥٢ هـ - ص ١١٤.
- (٨٩) ابن وكيع: المنصف ٣٩ ب مصورة في مكتبة الدكتور حسين نصار.
- (٩٠) ابن المعتز: طبقات الشعراء ص ١٠٧. الثعالبي: التمثيل والمحاضرة تحقيق عبد الفتاح الحلوم - عيسى الحل.
- (٩١) بي - القاهرة سنة ١٩٦١ ص ١٨٥.
- (٩٢) السابق / ١٨٦.

- (٩٣) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء تحقيق عبد الرحمن بدوى - النهضة العربية - القاهرة سنة ١٩٥٣ ص ١٧٠ .
- (٩٤) الرومان: النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام- دار المعارف- د.ت ص ٧٥ .
- (٩٥) السابق ص ٧٩ . سلسلة ذخائر العرب - دار المعارف - القاهرة .
- (٩٦) أبو هلال العسكري: الصناعتين ص ٢٤٣ .
- (٩٧) السابق: ص ٢٦٨ .
- (٩٨) التنوخي: الألفي القريب في علم البيان - الخانجي - القاهرة سنة ١٣٢٧ هـ ص ٤٢ .
- (٩٩) السكاكي: المفتاح ص ١٦٤ .
- (١٠٠) ابن سنان: سر الفصاحة تحقيق عبد المتعال الصعدي- مكتبة صبيح - القاهرة سنة ١٩٦٩ ص ١٠٨ - ١٠٩ .
- (١٠١) الزمخشري: الكشاف/ ٢ - الحلبي - القاهرة سنة ١٩٣٨ ص ٤٩٧ .
- (١٠٢) السابق ١/ ص ٢٠٣ .
- (١٠٣) ابن الأثير: المثل السائر/ ٢ في أدب الكاتب والشاعر تحقيق احمد الحوفي وبدوى طبانة - دار لمحة مصر - القاهرة ١٩٥٩-١٩٦٢ ص ١٣٢ .
- (١٠٤) ابن سنان: سر الفصاحة ص ٣٢١ .
- (١٠٥) السابق ص ٢٣٧ .
- (١٠٦) أبو هلال العسكري: الصناعتين ص ٢٦٨ .

- (١٠٧) عبد القاهر: أسرار البلاغة ص ٢٢١.
- (١٠٨) الفخر الرازي: نهاية الإيجاز ص ٦٠.
- (١٠٩) العز بن عبد السلام : الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع الخجاز - دار الطباعة العامة - القاهرة ١٣١٣ هـ - ص ٩٢.
- (١١٠) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٣٢ - ١٣٣.
- (١١١) عبد القاهر : دلائل الإعجاز ص ٢٧٦.
- (١١٢) ابن رشيق : العمدة / ٢ ص ٥٥.
- (١١٣) د.إبراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي ص ٢٦٨-٢٧٨.
- (١١٤) ابن طباطبا: عيار الشعر تحقيق محمد زغلول سلام - منشأة المعارف - الإسكندرية سنة ١٩٨٠ ص ٥.

الفصل الثاني

الصور الجزئية

(١) الليل

إن الليل والنهار يمثلان الزمان والمكان في كل عصر، ويشترك فيهما إحساس المسرء ومشاعره على اختلاف العصور، فالأثر واحد، والتأثر به يختلف من شخص لآخر، تبعاً لعاطفته وقدرته على التحمل، فقد يحس المرء في ليلة ممطرة ونشوة فلا يريد له انقضاء، على حين يشعر آخر بضيق وكآبة لأمر أقض مضجعه، أو عاطفة ألحبت قلبه، ومن ثم فليله بطيء الحركة ثقيل، وقد يشعر بذلك أيضاً من كان مريضاً بعلّة عضال وعلى ذلك يكون الليل رمزاً إما للضيق أو للسعادة، ومن أجل ذلك كانت صور الشعراء في هذا الميدان معبرة عن حال البشر جميعاً بالشكل الذي أضفوه على أنفسهم.

وللمكان أثر أيضاً في نفس الإنسان، فالبدوى غير الحضري، وابن الصحراء ليس كابن المدينة، مع أن العوامل الكونية واحدة في كليهما، فالمطر والسيل والرياح والبرق مشاهد تراها مهما اختلفت الأمكنة، لكن النظرة إليها تختلف من مكان لآخر، فالطبيعة يحسها من كان بعيداً عن صخب المدينة وجدرانها التي تحجب الرؤية عنه ولذلك كانت صورة الطبيعة عند العربي أعمق في دلالتها مما كان منعماً مترفاً، وأصبحت رمزاً لفاهيم عندهم تأخذ منحى مختلفة، فتارة تمثل الفناء وتارة أخرى تمثل البقاء، وهي عندهم تشكل عنصراً مهماً للحيوانات والطيور التي ترمز إلى التجديد والإنطلاقة، وكذلك إلى الشدة والسرعة، ومن أجل ذلك أكثروا من ذكرها والحديث عنها، ووصفها، وبأخذنا التطرق إلى وسائل المعيشة عندهم يذكر النوق والجياد التي افتوا في عرضها بحث أصبحت رمزاً لاستمرار حياتهم، وللجوء إليها عند الشدائد لتسرى عنهم، والغريب عندهم أقسم حين وصفوا المطر والسحاب مزجوا ذلك بالخمر وجعلوها مبعث نشووقهم وتفاؤهم، تماماً كما يفعل الماء في بيتهم، ومن ثم يكون تأثيره على نفوسهم طيباً، ولذلك وصفوا الخمر أيضاً وافتوا في تصويرها.

وإذا كانت الحياة التي يحياها العربي في العصر القديم صعبة قاسية لطبيعة البيئة السقي تحيط به، فإنه أخذ يسرى عن نفسه باللجوء إلى ناقتة مرة وإلى المرأة لعله يجسد في ذلك متنفسا له مما يعانيه ومن أجل ذلك افن في وصف كليهما، وأضفى عليها صورا فنية رائعة تكشف عن مهارته وقدرته على التفصيل، ونحن بصدد عرض الصور الجزئية التي ضمنها الشعراء شعرهم حول تفسيرهم لليل، والحمر، والمرأة، والناقة، والفرس، وما أحفوه عليها من خواطرهم، وما تركت فيهم من أثر ظهر في تفاعلهم في حياقم الاجتماعية.

وإذا كنت قد قدمت بعض النماذج التي كان لها فعاليتها في نفس الشاعر فإنما آثرت أن يكون تركيزي على هذه الموضوعات لأنها العناصر الأساسية لتكوين الصور الجزئية عند الشعراء، فقد نالت منهم الكثير من العناية حتى ترددت تلك الصور على مسر العصر الجاهلي في معظم شعر شعرائه، وهذا دليل على اندفاعهم إلى هذه الموضوعات أولا لأنها من محونات بيتهم، ثانيا لأنها وسائلهم للترويح عن أنفسهم، والهروب من الضيق أحيانا إليها، ومن الكد والتعب والمعاناة أحيانا أخرى، فهي الملاذ هم مما يعتريهم في حياقمهم، وأول صورة نقف عندها هي صورة الليل لتبين أثره في نفسية غالبية الشعراء في هذه الفترة، وهي بلا جدال تترك أثرا له دلالة على تصرفهم وعلاقتهم، وليس من شك في أن الليل وقعا على نفوس البشر، إلا أننا في حاجة إلى تلك الصور التي يمتثلها الشعراء القدما في تأثير الأحداث على الأشخاص، واستعادة ما يحسون به تجاهها أثناء الليل وحين يخلو المرء إلى ذاته، وهنا يكون الإحساس مغايرا من شخص لآخر، ولا يستطيع أن يكشف هذا التباين إلا الشعراء.

ولنضرب مثلا بالليل من واقع هذا العصر وتأثيره على الشعراء في هذه الفترة، فمما من شاعر إلا وله ليلاليه، يسترجع فيها أحداث ماضيه، وذكرياته، ومواقفه، فمنهم من يسرى ليله طويلا مؤرقا لانفعال عاطفي، ومنهم من يحس ببطء ليله لأمر كان يريد انقضاءه، فأنقل عليه انتشاره فيما حوله، فالليل يدرك الشعراء جميعا بشاته وحركته البطيئة إلا أن تأثيره يختلف من شخص لآخر فهذا النابغة الذبياني، يعطى صورة لطول الليل، كأن كواكبه لا تسير ولا تغيب، يقول:

كليني لهم يا أميمة ناصيه
وليل أفايسيه بطي الكواكب
تطاول حتى قلت ليس بمنتيه
وليسم الذي يرعى النجوم بأوب
وصدر أراح الليل عازب همه
تضاعف فيه الحزن من كل جانب

يصور النابغة طول الليل وهم تصويراً نحس عمقه من بطء الكواكب، حتى أن القمر الذي يرعى النجوم لن يؤوب، إذا ظل القمر في السماء، فلن تخفى النجوم، وسيظل الليل جاثماً على صدره، فيصيه بالهموم والأحزان، لأنه إذا أمسى انقرد بحاله، ولم ير شيئاً يتعلل به، فبرد الليل عليه هم، "كما يريح العازب ماشيته إلى أهله." ٢

إنه يريد أن يعلن عن شدة ألمه التي تزداد وطأة عندما يأتي المساء، وتظهر نجوم الليل التي لا تغيب معلنة بعدم انقضاء الليل الذي يمتناه الشاعر ليتنفس الصعداء من هذا المسم الثقيل الذي يلاحقه في حركة دائبة كحركة الليل التي تلاحق النهار، وفي ذلك إعلان عن أن الليل يشعر المرء بالغربة والوحشة، حتى ليبحث المرء عن يونس، ويزيل كربته التي يعانى منها، وما هو بنائله حتى يطلع الفجر.

إن للزمان في الشعر العربي بعدين : البعد النفسى، والبعد الرياضى، فالزمان في الشعر إحساس وشعور أكثر منه ساعات تعد وتحسب، وحين يكون الليل بطينا نحس طوله وتشعر بثقله "بطي الكواكب" ويدنو قربنا وموتلا للهموم والمواقع والأشواق، فإذا جاء الليل، ونام الخلى، وفرغ الخزون من أعباء يومه راح يضم أشواقه وأحزانه وهمومه إلى صدره، وطقق يتأملها ويقلب راحته في أمرها .

وفي أرجاء شعرنا القديم، نجد مشكلة "الزمان" هي التي أرهقت عقل الشاعر الجاهلي، وروعته ترويعاً فظيماً، ونجد الزمان واقفاً يترصد هؤلاء الشعراء واحداً واحداً يخادعهم، ويمكر بهم، وينغص عليهم صفو العيش، ويتقلب بهم شر منقلب، فهم مترجسون منه أبداً، مرتابون فيه أبداً، مروعون بأحداثه وصروفه .

وقد عبر الشعراء عن الزمان بالفاظ شتى، فهو الدهر والليالي والأيام والصروف والحوادث والأعصر وغير ذلك كثير، فهو الذى يفسد الديار العامرة، ويجعلها أطلالا دوارس، وهو الذى يفسد الصدور المادنة والنفوس المطمئنة، ويحيل الجميل قبيحا، والعزيز ذليلا، والقوى عاجزا، وقد أحس الشاعر الجاهلى بعجزه أمام هذه القوة العنيدة، فأرهق عقله وفكره فى مطاردة هذا الإحساس حتى انتهى إلى ناqqته بصفها، أو إلى صاحبه يسرى بها عن نفسه .

ونجد النابغة يشبه ظلمة الليل بظلمة الأسارى التى يكون فيها الجنين فى بطن أمه، فالظلام يحيطه من كل جانب، وكذلك الليل يلبس كل شيء، وكل شيء يسكن فيه، اسمع لقول النابغة:

وقد قُلبت عن لون أحمر قاتم أسارى ليل لم تكد تترفع

فالليل كما جعله الله سكنا للناس، كان له دلالة تختلف من واحد لآخر، فعند النابغة مثلا كان جالبا للهموم له، ولا ينقضى حق يشعره بنقل هذه الهموم على صدره، فهو ضائق بما حوله، يأتيه الحزن من كل مكان، وكيف يكون مقام المرء والحال هكذا؟

ولقد أعجب الأقدمون ببيت النابغة الذى يقول فيه:

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

فإحساسنا بالليل شيء طبيعى، ومن ثم يكون إدراكنا له، وتصورتنا لما قد يتركه فى نفوسنا، فالليل يقبل على الأشياء جميعا، ولكن قيمته ليست فى ذلك، بسلا فى وجدانيته وترغبه بالتعبير عن واقع النفس، فالإبداع فى البيت ليس فى إحساس الليل ووحشته، ولكن فى حتمية وقوع العقاب.

فالليل واقع لا محالة مدرك، يشمل كل شيء بظلامه أينما توجهه - وإن حاول أن يتلهى عن ذلك أو يتصر عنه - فهو في قبضته حيث كان وإن بعد عنه، وهذا يقرر حتمية وقوع عقاب النعمان عليه لا محالة.

وإذا كان الليل بطبيعته موحشا فلا مناص للإنسان من هذه الوحشة وإن كانت تزيد من همومه وقلقه وكدرته. "فهل يستطيع شاعر أن يتخير لقطا أبلغ من الليل على بساطته في تصوير الحدث الذي من شأنه أن يبعث الرعب وأن يملأ القلب بالظلمة لغضب صاحبه عليه - (مثلا) - أو لفظة المتأذى وما تؤديه من معنى الفسحة التي قد تناح لشاعر".^٣

إن في الليل حركة في التصوير، فهو يدرك الإنسان ولا يستطيع أحد القرار منه إلا^٤ . فحتمية وقوع عقاب النعمان كحتمية وقوع الليل بالإنسان.

إن الشعراء متفقون على أن النجوم ثابتة بطينة أبدية لا تتحرك، وإن اختلفت وجوه المشبه به، ليثبتوا ظاهرة الليل الذي يتبعهم أينما هم من عن نظرقم العاطفية من خلالهم، وفي طوله الممتد الذي يقلبهم بالهموم.

لقد ارتبط الليل بالهموم والأحزان والمواجه في شعر شعراء هذا العصر، وأصبح أمرا شائعا معروفا، وقد تحول هذا الليل تحولات شتى، فهو كموج البحر حيناً، وهو كالخيمة حيناً آخر، وهو كالبعير الضخم حيناً ثالثاً، وهو ليل سرمدى لا تغيب نجومه حيناً رابعاً .

فهذا امرؤ القيس يصف سواد الليل وطوله، ويبعث في سواد الليل حياة وحركة أحاسيسه النفسية الحزينة، فسواد الليل كالبحر وأمواجه، وهو كالبعير الذي يبدو في لون أسود وهو يسير، فاستعار صورة سواد البعير لهذا الليل ليبين لنا حالته التي كان عليها، فيقول:

وليل كموج البحر أرخى سدوله	على بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له لعلنا تمطى بصلبه	وأردف أعجازا وناء بكلكل

الا أيها الليل الطويل ألا أتجلى بصُبح وما الإصباحُ فيكِ بأمثل
 فيلك من ليلٍ كأنَّ نجومه بكلِّ مَقارِ القتلِ شُدتِ بينيل
 كأن الثريا عُلقت في مصا منها بأمراضٍ كتانٍ إلى صم جندل ٤

يقول د. شكرى عياد تعليقا على هذا النص في "مدخل إلى علم الأسلوب": "فتشبه الليل بموج البحر يجعله ليلا من نوع خاص، ليلا يغمر المرء فإذا هو كالغريق، ليلًا تمر ساعاته متشابهة حتى يبدو كأنه لا نهاية له، وموج البحر - وهو المشبه به - ليس موجا عاديا كذلك، بل هو حالة خاصة من الموج: موج حالك السواد يحيط بالإنسان من كل جانب، فلا يعرف كيف يهتدى فيه. ولولا أن الصورة التي نشأت من التشبيه أصبحت معنى مركبا من معنى "الليل" ومعنى "موج البحر" لما ساغ لامرئ القيس أن يضيف إليها صورة الستائر المسدلة، ليوحى إلى الذهن بمعنى جديد وهو معنى الانفراد والوحشة. ونستطيع أن نقول ذلك عن البيت الثاني".

والبحر صورة من هذا الليل، وصورة من هذا الموج الذي يوشك الشاعر على الغرق فيه، وللصورة دلالة أخرى تربط بالثقافة الجاهلية، فالليل المربوط بحبال محكمة القفل ومشدودة إلى حبل "يذبل" صورة من تلك الناقة التي كانت تربط بالحبال إلى قبر صاحبها وقد شد رأسها إلى ذيلها، وتترك على هذه الحال حتى تلقى وجه الموت. إن الموقف موقف وحشة وشعور بالعزلة، وإحساس بفرق وشيك وموت محقق.

ويتكرر الحديث عن هذا الليل الساهر الناصب على نحو ما نرى في شعر النابغة الذبياني وامرئ القيس وكثيرين سواهما.

إن الليل عند امرئ القيس وسيلة لتشخيص حقيقته وقلقه وخوفه أيضا، يصفه في سلسلة من الصور الجزئية المترابطة، كموج البحر، أرغى سدوله، تغطي بصلبه ثم في قلعه وامتداده، فهو يتصور الليل بسواده وهمومه كأنه أمواج لا تنتهي، ويحس كأنه طال

وأسرف في الطول، حتى ليظن كأن نجومه شدت بأسباب وأمراس من الجنادل والخيال فهي لا تتحرك ولا تزول، كأنها سموت في مكانها، فهي لا تجري ولا تسير، كل هذه التشبيهات لجعلنا نعيشه في موقفه هذا الذي لا يحسد عليه، حتى أن الإصباح ليس بأمثل.

" فامرؤ القيس ينتقل من صورة إلى أخرى، معبرا بهذا الحشد المتراكم من الصبور الشعرية عن وصف حقيقه بالليل"٥

ثم يصف فرسه وصيده ولذاته هربا من هذا الضيق، كأنه يريد أن يثبت لنا فروسيته وشجاعته ومهارته في ركوب الخيل، واصطياد الوحش، فكيف لعله أن يهاب الليل؟ ويخشى سواده؟ إن هذا دليل على أنه اتخذ من الصورة أساسا لهذا البناء الشعري الذي نراه عنده أغراضه المختلفة، وفي تعبيره عن حقيقه برتابة الحياة وجودها في سلسلة من الصور السق يرسمها ليل الطويل، ومن حاجته إلى الهروب من هذا الضيق فلا يجد إلا حصانسه الذي سيحقق له آماله، والمرأة التي ستخفف عنه آلامه، مستشعرا الطبيعة في كليهما.

ولما أتى امرؤ القيس غير مقتل أبيه وهو يدمون من أرض اليمن، كما أنه به رجل من بني عجل يقال له عامر الأعور، فلما أنه بذلك قال متألا من ليله الطويل الذي يجلب له الحزن والكآبة:

تَطَوَّلَ اللَّيْلُ عَلَيَّ دَمُونٌ دَمُونٌ إِنَّا مَعشَرَ يَمَانُونَ

وإِنَّا لَأَهْلُنَا مُحِبُونَ

ثم قال ضيق صغيرا، وحلف دمه كبيرا، لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم حمر وغدا أمر ثم قال:

خَلِيلِي لَا فِي الْيَوْمِ مَصْحَى لَشَارِبٍ وَلَا فِي غَدٍ إِذْ ذَاكَ مَا كَانَ مَشْرَبٍ

لقد شرب امرؤ القيس سبعا فلما صحى آل ألا يأكل لحما ولا يشرب حمرًا ولا يدهن بدهن ولا يصب امرأة حتى يدرك بفاره، فلما جنه الليل رأى برقًا فقال:

أَرَقْتُ لِبَرَقِ بَلِيلِ أَهْلٍ يُضِيءُ مَنَاهَ بَاعِلِي الْجِبِلِ
 أَتَانِي حَدِيثٌ فَكَتَبْتُهُ وَأَمْرٌ تَزَعَزَعُ مِنْهُ الْقُلُوبُ
 يَقْتُلُ بَنِي أَسَدِ رِبْهَاجٍ أَلَا كُلُّ شَيْءٍ سِوَاهُ جَلِيلٍ
 فَلَيْسَ رِبِيعَةٌ عَنْ رِبْهَاجٍ وَلَيْسَ تَمِيمٌ وَلَيْسَ الْخَوْلُ
 أَلَا يَحْضُرُونَ لَدَى بَابِهِ كَمَا يَحْضُرُونَ إِذَا مَا اسْتَهْلَ

لقد أصبح امرؤ القيس ضجرا، متأملا فيما حوله بنظرة مخالفة لما كان عليه قبل مقتل أبيه، ولعلنا نرى ذلك في هذه العلاقة بين الطبيعة ومقتل أبيه . إن كل شيء في الطبيعة يتحرك ليعلم له عن مقتل أبيه، هذا البرق الذي يحطف الأبصار، كما يحطف الموت الأرواح .

إن الناظر يدرك سبب هذا البرق الذي يصيب بضوئه أعالي الجبال، مثله كمثله الموت الذي يدرك الخلاق، ويصيب بسهمه أكابر القوم . وكيف لنا ألا نصدق هذه الحقيقة التي تنزعزع منها الصخور الشم الراسيات ؟ القاء لابد أن يعقب الحياة، كما أن بعد الضوء ظلام، وهكذا الدنيا كما يعرفها المتأملون، وهكذا تبدأ الحركة من جديد، فالقاء مطلب ملح عن القاء .

الليل عنده رمز لغياب أبيه، فسواد الليل وظلمته تطبق على الأشياء فلا يتبينها أحد، وكذلك خلف رحيل أبيه جوا مقعما بالسواد جعل على بصره غمامة لا يقوى على رؤية الأشياء بوضوح كما كان يراها، فأبوه النور الذي يضيئ مناه بكل مكان، وهو به قادر على حركة الحياة، وهذا ما جعله لا يصدق نعيًا في أمر جليل وخطب عظيم - قتل بني أسد ربهيم - فلا قيمة لشيء بعد ذلك .

ونحن نعرف من غير امرئ القيس - فيما نقله ابن الكلبي في الأصنام - حين قتل والده ن فأراد الثأر من قاتليه فأبى "ذا الخلصة" واستقسم بالأزلام، فخرج السهم ينهاه عن ذلك، فقال :

- لو كنتَ يا ذا الخلص الموتُورا . . .
- مثلى مكان شيخك المقيورا . . .
- لم تنه عن قتل العداة زورا . . .

(٢)- الخمر

أما الحديث عن الخمر فكان في بادئ الأمر حديثا يسيرا، ثم فصل بعد ذلك بما دخلت على مجالس الخمر من عناصر كان الشعراء يفتنون في الحديث عنها، فعند طرفة بن العبد مجلس فيه حور وصحب، وامرأة مغنية عازفة، وعند الأعشى مجلس فيه طعام وحبر، وأصحاب وريحان وساقيات وموسقيات، وآلات موسيقية، ووصائف من كل فئة، وعند لبيد مجلس فيه حور معتقة وعازفة على عود، وعنترة يفخر بشرب الخمر، ولكن صور مجلسه مختلفة، إنه فارس لا تأثير للخمر عليه، يفرط في المال، ولكن الشرف والعرض لا يتبدشان، وهو لا يشير إلى ساقيات أو مغنيات كما فعل الآخرون من مثل طرفة والأعشى في المعلقين.

وقد عرف عند الصعاليك عدم إسمائهم في هذا الموضوع بالمقارنة إلى ما نجده عند الشعراء الآخرين في مجالسهم من أدوات وسقا وقيان، مما جعلهم يفصلون الحديث في هذا الموضوع، وأدخلوا في أوصافهم عددا من العناصر التي تعتبر جديدة في المجتمع البدوي، فهي عناصر أجنبية من إنتاج الحضارة، ولأن الخمر شراب جديد دخل إلى البيئة من العواصم أو المدن المجاورة فهي أجنبية، تستورد من الخارج وبيعها أجنبي، وتقوم على الخدمة في مجالسها عناصر أجنبية.

وقد أجاد الأعشى في وصف الخمر حتى قيل: " إنه أشعر الجاهليين إذا طرب، يصور بيتها ومجالسها وما ينثر فيها من الورود والرياحين، وما يقوم فيها من السقا والغنين والإماء اللاتي يلبسن الشفوف الرقيقة، وما يضرب عليه العازفون من آلات طرب كالصنج والعود ٧ هو أرفف الشعراء حسا، وأقدرهم على توثيق الصلة بين صورته وبين معانيه ومواقفه النفسية المختلفة، في قصائده وقد لقب بصناجة العرب لذكره الصنج في شعره فقال:

ومستجيب تخال الصنح يسمعه إذا ترجع فيه القينة الفضل ٨

وقيل سمي بذلك لأنه كان يغنى في شعره، وقيل إن هذا اللقب يعود إلى قوة طبعه،
وحلية شعره بحيث يحيل للمرء إذا أنشد شعره أن آخر ينشد معه، وهو لهذا مقدم على غيره
من الشعراء الجاهليين. وقد ولع الأعشى بالخمير، وتمتع بشرها، يقول من معلقته السق
تناولتها في عرض صوره القصصية المتكاملة التي يقصها علينا:

أتاني يؤامرني في الشمو	ل ليلا فقلت له: غادها
أرحنا نبا كر جَد الصبو	ح قبل النفوس وحسادها
فقمنا ولما يصح ديكنا	إلى جونية عند حدادها
تنخلها من يكار القطاف	أزيرق آمن إكسادها
فقلت له: هذه هاتها	بأدماء في حبل مقتادها
فقال تزدونني تسعة	وما ذاك عدلا لأكدادها
فقلت لمنصفنا: أعطه	فلما رأى حضر شهادها
أضاء مظلته بالسرا	ج والليل غامر جدادها
دراهمنا كئها جيد	فلا تحيسنا بتنقادها
فقام فصب لنا قهوة	فمكننا بعد إرعادها
كميتا تكشف عن حمرة	إذا صرحت بعد إزيادها
كحوصلة الرأل في جزيها	إذا جلبت بعد إقعادها

وَجَلَّ عَلَيْنَا بِإِيرِيقِهِ مَخْضَبٌ كَفَ بِفَرَصَادِهَا
فَبَلَّتْ رِكَابٌ بِأَكْوَارِهَا لَدَيْنَا وَخَيْلٌ بِأَلْبَادِهَا
وَرَحْنَا تَتَمَنَّأُ نَشْوَةً تَجُورُ بِنَا بَعْدَ إِقْصَادِهَا ٩

فمن صور الأعشى التي تعتمد على القصص هذه الصورة التي يدعوه فيها في تناول الخمر في هزيع الليل الأخير إلى حانوت خمار أعجمي أزرق العينين حاذق لصنعه استخلص خرة من بكار القطاف يطلب السقى بناقة مزومة بحبل غلامها ويطلب فوقها تسعة دراهم فيتناولهم الخمر بعد أن أطمأن للدراهم، وهي خمر حراء كأنها الفرساد أو التوت الأحمر حتى الصباح ثم خرجوا تستخفهم النشوة". وتلك صور متلاحقة بجلس خمر" بألوانه، ودنسه، وحاملها وباتمها إلى جانب صوت الديكة الذي يسمع وقت السحر في صورة بدیعة رائعة.

إن الأعشى سينطلق قبل أن يصبح الديك ويصحو النيام، قاصدا خابية مترعة يحفظها خمار تخير كرمها، وجناها رجل رومي خبير بصناعته، مطمئن إلى بيعها ورواجها، فيطلب إليه أن يترع الأباريق وأن يدفع له غنمها ناقة آدماء، فقام الخمار يصب القهوة في لون الحمرة القانية حين تصفو رغوثها ويزول زبدنها، وجمال بها الساقى فطاف بكزوسه وهو مختضب الكف، فشربوا حتى غارت القوى وسكن الجسم. وينقل الأعشى إلينا ما دار من حوار خلال ذلك، إنه أحسن من وصف، وهو زعيم المدمنين، وسيد الشاربين، لما عرف عنه عند المتحدثين من صحة الشراب. الذي وصفه بقوله أيضا :

وَلَكِنَّ عَشْقِي جَحَلَ سَيَحْلِي صَبَحْتُ بِرَاحِهِ شَرِبَا كِرَامَا
مَنْ اللَّاتِي حُمِلْنَ عَلَى الرَّوَايَا كَرِيحِ الْمَسْكَ تَسْتَلُّ الزَّكَلَمَا
مُشْعِشَةً كَلْنَ عَلَى قَرَاهَا إِذَا مَا صَرَّحَتْ قِطْعَا مَنَاهَا

تَخِيرُهَا لَخْوِ عَانَتٍ شَهْرًا وَرَجَّيْ أَوَّلَهَا عَامًا فَعَامًا
يَوْمًا لَنْ تَكُونَ لَهُ ثَرَاءٌ فَأَغْلِقْ دُونَهَا وَغَلَا سَوَامَا
فَأَعْطَيْنَا الْوَفَاءَ بِهَا وَكُنَّا نُهَيِّنُ لِمِثْلِهَا فِينَا السَّوَامَا
كَانَ شُعَاعُ قَرْنِ الشَّمْسِ فِيهَا إِذَا مَا قُتَّ عَنْ فِيهَا الْخَتَامَا

صورة دن من دنان الخمر أسود عتيق، صبح به رفاقه، وهي دن غالية تنفذ رائحة خمرها بطبيعتها، الخمر صافية كأنها بياض الحر أو سرابه اللامع، انتقاها صاحبها في عانات، وأخذ يعلق عليها الآمال عاما بعد عام مغاليا في ثمنها.

وصورة أخرى " الخمر تسقط من دنها كشعاع الشمس الوهاج، وهي صورة جديدة" ١٠

ونراه يقول في كأس من كتوسها كأنها عين الديك في صفاتها. وتلك صورة تزددت عند كثير من الشعراء:

وَكَأْسٍ كَعَيْنِ الدِّيكِ بَاكَرَتْ حَدَّهَا بِفَتَيَانِ صِدْقٍ وَالنَّوْاقِيسُ تَضْرِبُ
سُلَافُ كَانَ الزَّعْفَرَانُ وَعِنْدَمَا يَصْفَقُ فِي نَاجُودِهَا ثُمَّ تَقْطَبُ ١١
ويقول أيضا :

وَكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لَذَةٍ وَأُخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا
لَكِي يَعْطِمُ النَّاسُ أُنَى لَمَرٍ أَتَيْتُ الْمَعِيشَةَ مِنْ بَابِهَا

وهذه أيضا صورة من خريات الأعشى، ومجلس شرابه، يقول فيها:

وَعَلَّيْ وَظِلَالِي بَارِدٍ وَفِيلِجِ الْمِسْكِ وَالشَّاهِسْفَرِ

وطلّاعٍ خُسْرُوَانِي إِذَا ذَاقَهُ الشَّيْخُ تَغْنَى وَارْجَحَنَ
 وَطَنَابِيرِ حَسَانِ صَوْتِهَا عِنْدَ صَنْجٍ كُلَّمَا مَسَّ أَرَنَ
 وَإِذَا الْمُسْمِيعُ أَفْنَى صَوْتَهُ عَزَفَ الصَّنْجُ فَنَادَى صَوْتِ وَنَ
 وَإِذَا مَا غُضَّ مِنْ صَوْتَيْهِمَا وَأَطَاعَ اللَّحْنَ غَنَاتَا مَغَنَ
 وَإِذَا الدَّنَّ شَرِبْنَا صَفْوَهُ أَمَرُوا عَمَرَا فَنَنَاجَوْهُ يَدَنَ
 بِمَتَالِيفَ أَهَاتُوا مَالَهُمْ لَغْنَاءٍ وَلِلْيَغْنَبِ وَأَنَنَ
 فَتَرَى إِبْرِيْقَهُمْ مُسْتَرَعِفَا بِشَمُولٍ صَلَفَتْ مِنْ مَاءِ شَنَ
 غُدُوَّةَ حَتَّى يَمِيلُوا أَصْلَا مِثْلَمَا مِيلَ بِأَصْحَابِ الْوَسَنَ
 ثُمَّ رَاحُوا مَغْرِبَ الشَّمْسِ إِلَى قُطُفِ الْمَشَى قَلِيلَاتِ الْحَزَنَ
 عَدَّ هَذَا فَيُ قَرِيضٍ غَيْرِهِ وَادْكُرْنَ فِي الشَّعْرِ دِهْقَانَ الْيَمَنَ
 بِأَبَى الْأَشْعَثِ قَيْسٍ إِلَهَ يَشْتَرِي الْحَمْدَ بِمَنْفُوسِ الثَّمَنَ
 جَنَّتْهُ يَوْمَا فَادْنَى مَجْلِسَى وَحَبَاتِي بَلَجُوجٍ فِي السَّنَنَ
 وَيَمَاتِينَ عِشَارٍ كُلَّهَا أَرِكَاتٍ فِي بَرِيمٍ وَحَضَنَ
 وَغِيْلَامٍ قَاتِمٍ ذِي عَدْوَةٍ وَذُلُوكِ جَمْرَةٍ مِثْلِ الْقَدَنَ ١٢

لقد كان مجلس الشراب في غرفة عالية ظليلة تنتشر فيها الزهور والعطور، إلى جانب
 الآلات الموسيقية التي تشبه الصنج وغيرها، ووجود الغناء على أنغام الموسيقى من المعنين،
 يدور عليهم الساقى الذي يقدم لهم الشراب، وتسمع همهمة السارى حين تعقد الحمر

السننهم، وقد ظلوا في شراب وغناء وموسيقا من الصباح حتى الأصيل، ومع دخول المساء بدأوا لونا آخر من ألوان هوههم، فمضوا إلى هؤلاء النساء الجميلات يقضون الليل معهم. والجميل أنه بعد أن ألقى هذه الصورة التي ترسم مجلس الشراب يذكر الناقة الطيعة التي يعتمدون عليها في أسفارهم ورحلاتهم، الجريئة على السير في الصحراء بضخامتها وقوة بنيتها واكتمال خنقتها، فلم ينسه اللهو والجنون والعبث عن ذكر ما يعتز به العربي في حله وترحاله.

صور متلاحقة لوصف هذا المجلس، وما فيه من زهور ورياحين وآلات موسيقية مختلفة، ومغنين يغنون في فرح وسعادة.

وهذا هو الأسود بن يعفر النهشلي، يصف السلافة وقد مزجت بماء الأمطار، ويصور الساقى تصويراً فيه فنة لهذا المجلس يقول :

وقد لَهَوْتُ وللشباب لَذَاذَةً بِسَلَاةٍ مُزِجَتْ بِمَاءِ غَوَادِي
من خَمِرٍ ذِي تَطَلُّفٍ أَغْنَى مُنْطَقِي وَافْسَى بِهَا لِدِرَاهِمِ الإِسْجَادِ
يسعى بها ذُو تَوَمَّتَيْنِ مُشْمِرٍ فَنَلَّتْ أُنَامِلُهُ مِنَ الْفِرْصَادِ
والبَيْضُ تَمْشِي كَالْيَدُورِ وَكَالدَّمْسِ وَنَوَاعِمُ يَمْشِينَ بِالْأَرْقَادِ ١٣

وكذلك عدى بن زيد يصور الساقية قينة في يمينها إبريق الخمر قد صفته بالصفاء، ثم وصف الخمر سلافاً كعين الديك أيضاً في صفاته ثم مزجه بالماء ولد طعمه، ونظر إليه وقد علت سطحه فقاقح حراء كالياقوت فأحبه، ووصفه بأسلوب جميل، قال:

بَكَرَ الْعَاذِلُونَ فِي وَضَحِ الصَّبِ حَ يَقُولُونَ لَسَى: أَلَا تَسْتَفِيقُ
وَدَعُوا بِالصَّبِوحِ يَوْمًا فَجَاعَتْ قَيْنَةُ فَمَى يَمِينِهَا إِبْرِيقُ

قَدَّمْتَهُ عَلَى سُلَاحٍ كَعَيْنِ الدِّ بِكَ صَفَى سُلَاقِهَا الرَّاوِوقُ
مُرَّةٌ قَبْلَ مَزْجِهَا فَإِذَا مَا مُزِجَتْ لَذَّ طَعْمُهَا مَنْ يَذُوقُ
وَطَفَتْ فَوْقَهَا فَتَقَابِيعُ كَالْيَنَّا قَوَتْ حُمُرٌ يَزِينُهَا التَّصْفِيقُ
ثُمَّ كَانَ الِيمْرَاجُ مَاءَ سَحَابٍ لَا يَصِرِي أَجْنٌ وَلَا مَطْرُوقٌ ١٤

إنما صورة لثغر صاحبه التي يبرز جانبا، ويكمل الصورة بانطلاقه في حديثه عن الخمس حتى نهاية القصيدة.

وأما خر عمرو بن كلثوم، فهي صفراء من خر أندرين مزجت بالماء الخار فأنعمشت الشارب، ورققت الطباع، وأحالت الرجل الضيق ممحا لنا، والرجل الشحيح سخيا كريما،

تَجَوَّرُ بِذِي الثُّلَبَاتِ عَنْ هَوَاهُ إِذَا مَا ذَاقَهَا حَتَّى يَلِينَا
صَهْنَتِ الْكَأْسُ عَنَّا أُمَّ عَمْرُو وَكَانَ الْكَأْسُ مَجْرَاهَا الِيمِينَا ١٥

وعلقمة الفحل، يطلبها معققة معصورة من العنب، ويجد أنها تشفى الصداع وتزيل الدوار، ولا يصيب الرأس منها وجع، ذلك لأنها من عانة قد لبثت في دفا سنة كاملة. وساقى علقمة رومي يغطي فمه عند السقي بشيء من الكتان على عادة الأعاجم، وأما أبريقه فيشبه طبيا وقف على محل مرتفع قد لف بالكتان.

فأخمر دواء في رأيهم، وليس للساقى أن يفسد الدواء بأنفاسه ولذلك قال:

تشفى الصَّدَاعَ ولا يؤذيك صالِبُها ولا يُخَالِطُها فسى الرأسِ تَدْوِيمُ
عَيْنِيَّةٌ قَرَقَفًا لَمْ تُطْلَعْ سَنَةً يُجْنِئُ مَدَمَجَّ بِالطَّيْنِ مَخْتَوِمُ ١٦

إن انكاء الشاعر الجاهلي _ علقمة _ على موتيفات بعينها تراجت في رأسه بدلالة خاصة لا يعنى أنه مقلد أو عالة على من سبقه في هذا المضمار، بقدر ما يعنى أنه يعيد إنتاج واقع في حالة خاصة، فهو يفخر بحضوره مجلس الشراب، وينعت الخمر والإبريق، ويفخر بعلته على الأقران، واشترائه في المسر، واختراقه المقافز، وصبره على ردئ الطعام والشراب، وبسره في المواجه، يقول من ميمته المشهورة :

ظَلْتُ تَرَقَّرُقُ فِي النَّاجُودِ يَصْفِقُهَا وَلَيْدُ أَعْجَمَ بِالْكَتَّانِ مَقْدُومُ
كَانَ إِبْرِيْقُهُمْ ظَلَبِيَّ عَلَى شَرْفِي مُقَدَّمٌ يَسْتَبَا الْكَتَّانِ مَرْثُومُ
أَبْيَضُ أَبْرَزَهُ لِلضَّحِّ رَاقِبُهُ مُقَدِّدٌ قُضِبَ الرِّيحَانِ مَقْفُومُ
وَقَدْ غَدَوْتُ عَلَى قِرْنِي يُشَيِّعُنِي مَاضٍ أَخُو ثِقَةٍ بِالْخَيْرِ مَوْسُومُ
وَقَدْ يَسَرَّتْ إِذَا مَا الْجُوعَ كَلَّفَهُ مَعْتَبٌ مِنْ قَدَاحِ النَّبْعِ مَقْرُومُ
لَوْ يَبْسِرُونَ يَخِيلُ قَدْ يَسَرَّتْ بِهَا وَكُلُّ مَا يَسَرَّ الْأَقْوَامُ مَغْرُومُ
وَقَدْ أَصْلَحِبُ فِتْيَانَا طَعَامَهُمْ خَضِرُ الْمَزَادِ وَلَحْمٌ فِيهِ تَنْشِيمُ
وَقَدْ عَلَوْتُ قُتُودَ الرَّحْلِ يَسْقُطُنِي يَوْمٌ تَجَى بِهِ الْجُزَاءُ مَسْمُومُ
حَامٍ كَانَ أَوَارَ النَّسَارِ شَامِلُهُ ثُونُ الثِّيَابِ وَرَأْسُ الْمَرْءِ مَقْمُومُ

وهكذا كثر وصف الخمر عند الشعراء هربا من حياقم الحزينة، ووسومهم الكئيبه، وديارهم المقفرة بما الأوابد والوحوش، ومع الأمطار تكسب السماء عبوسا، فحياتهم في

صراع دائم، ونضال مستمر ولا بد لرفع هذا الحزن من شراب ينسيه، وجر تعزیه أو امرأة تسرى عنه وتواسيه، فيسلو الآلام ويتعش للآمال، فالعمر قصير، والقضاء قريب.

ومن الصور المتجددة في الشعر الجاهلي أيضا تصوير عذوبة ريق صاحبة الشاعر بالخمير، فالخمير عندهم تمثل لونا ومجلسا من مجالس المتعة والتسلية، وهي رمز للتفاؤل ممسا دفعهم إلى أن يجعلوا بينها وبين المطر أيضا تراسلا يدل على النماء والبركة والحياة، وهذا هو الذي جعلهم يقيمون صلة تشبيهية بين ريق صويحاتهم في صفاته وطيبه، وعذوبة الخمير وقد مزجت بماء بارد.

فرى المرقش الأصغر يفصل هذه الصورة، صورة عذوبة ريق صاحبه بالخمير وقد مزجت بماء بارد في قوله ١٧

كَأَنَّ فِيهَا عَقَارًا قَرَقَفَا نَشَّ مِنْ اللَّذَنِّ فَالْكَاسُ رَنُومٌ
شَنَّ عَلَيْهَا بِمَاءٍ بَارِدٍ شَنَّ مَنُوطٌ بِالْخَرَابِ هَزِيمٌ
فِي كُلِّ مَمْسَى لَهَا مِقْطَرَةٌ فِيهَا كِبَاءٌ مَعْدٌ وَحَمِيمٌ

ويقول مشيها عذوبة ريقها بالخمرة المعتقة، في صورة ممتدة:

وَمَا قَهْوَةٌ صُهْبَاءُ كَالْمَسْكِ رِيحُهَا تَعَلَّى عَلَى النَّاجُودِ طَوْرًا وَتَقَدَحُ
ثَوَتْ فِي سِبَاءِ الدَّنِّ عَشْرِينَ حِجَّةً يُطَانُ عَلَيْهَا قَرْمَدٌ وَتُرَوِّحُ
سَبَاهَا رَجَالٌ مِنْ يَهُودٍ تَبَاعَدُوا لِحِيلَانٍ يَدْنِيهَا مِنَ السُّوقِ مُرِيحُ
بِأَطْيَبِّ مِنْ فِيهَا إِذَا جَنَّتْ طَارِقًا مِنَ اللَّيْلِ بَلْ فُوهَا أُنْذُ وَأَنْصَحُ

إن الخمير في حياة العربي رمز لكل أنواع الجمال، في اللون والرائحة والتأثير، ومن أجل ذلك تنافسوا في وصفها حتى أصبحت لدى بعضهم كالمرآة: لا يمكن الاستغناء عنها.

وفي الآيات التي نستشهد بها وصف عام للخمر . لوها " قهوة صهباء " ورائحتها " كالمسك
 ريحها " واهتمام الناس بها " تعلو على النجود طورا وتقدح "، وتصوير الخمر داخل دماغنا،
 فقد جعل الشاعر الدن سايبا لها سعى الرجل للمرأة الجميلة " ثوت في سباء الدن " كما أشار
 إلى ملة سيبها أو تحيقها في الدن فكانت عنده "عشرين حجة" وتوقف عند اهتمام الناس بها
 في دماغنا " يطان عليها قرمد وتروح " ثم تصويره لتجارها وتجارها معا " سبها رجال من
 يهود "، وقد ركز على قضية السعى، وعلى الجهد الذي يبذله تجارها في إصافها لطالبيها
 الموزعين في كل مكان بعيد "تباعدا جيلان"، ذلك أن تجارها مربحة " يدينها من السوق
 مريح " وقد عقد مقارنة بين طيب الخمر، وطيب المرأة. وخص المرقش طيب فم المرأة
 "بأطيب من فيها" وقرنه بزمان النوم وتغير روائح الأفواه " إذا جئت طارقا من الليل " وجعل
 فم فتاته أطيب " بل فوها ألد وأنصح " وهذه المقارنة دارت على ألسنة الشعراء كما قال
 أبو ذؤيب:

بأطيب من فيها إذا جئت طارقا وأشهى إذا نامت كلاب الأسافل

فتاته طيبة الريق في وقت متأخر من الليل، حين تتغير عادة طعوم الأفواه وروائحها،
 والذي يهمننا من هذا الوصف صور الشعراء التي حاولوا عن طريقها أن يأتوا بجديد، بحيث
 يستميلوا السامع أو القارئ إلى فهم، وإلى ما حاولوا تغييره عن التقليد الذي اعتاد عليه
 السابقون من صور معروفة.

وهكذا تحدث الشعراء الجاهليون عن الخمر، كما تحدثوا عن طيب ريق الحبيبة، إنهم
 يرمزون بالخمر عن هذا الريق الطيب، سعادة في كلا الوصفين من أجل البقاء والصراع فيه
 لأنه قانون الحياة الخالد . فكرة طيب الريق، تدفع الشعور بهذا الشقاء المرير، ما هذا الطيب
 الذي يجمع الحمرة والماء بالريق . ألا يتضح كل شيء إذا كان هذا الطيب طيب الحياة
 ومحبتها ؟ لا أحد يستطيع أن يظفر بحياة طيبة لذينة الطعام دون مشقة وعناء . وكذلك
 العمل يجعل للحياة مذاقا طيبا ..

إن الشعراء حين تحدثوا عن ريق الحبيبة، كانوا يتحدثون عن الحياة ونواميسها، وكان يعلم أنها مظلة بالمشقات والمخاوف والمخاطر ولكنها جميلة تستحق كل هذا العناء .

وامرؤ القيس يسرع إلى (الخمر وهر) . بينما تمتص "هر" منه قوة شبابه، يمتص هو منها رحيق النشوة الخالصة، ثم يصبح كل ذلك توحدا خالصا عندما تصبح "هر" خرا:

أَغَادَى الصَّبُوحُ عِنْدَ "هَرٍ" وَفَرَّتْنَا " وَلَيْدَا وَهَلْ أَفْنَى شَبَابِي غَيْرُ هَرٍ
إِذَا نَقَتُ فَهَاهَا قُلْتُ طَعَمَ مُدَامَةٍ مُعْتَقَةٍ مِمَّا تَجِي بِه التَّجَرُّ ١٨

هذا التوحد يتيح للشاعر أن يفيد من الخمر قوة تساعده في مواجهة ظواهر الفناء والتحلل التي تبدأ أحيانا في نفسه، وأحيانا فيما يحيط به ويلاحقه، وخاصة في الأطلال، وبقايا الديار وكأنها يدفع الشاعر المعاني الطللية أن تحوله إلى صورقا.

فَفَظَلْتُ فِي يَمَنِ الدِّيَارِ كَأَنَّنِي تَشَوَّانُ بِأَكْرَه صُبُوحَ مُدَامٍ ١٩

فامرؤ القيس هو الذي ألهم الشاعر العربي على مر العصور فكرة التشبيه "ويعد أبنا للشعر الجاهلي بل للشعر العربي جميعه، فقد استوى عنده في صورة رائعة سواء من حيث سبقه إلى فنون أجاد فيها، أو من حيث قدرته على الوصف والتشبيه. وقد مضى بعض باعيلته ومعانيه وألفاظه مما تجده ماثلا في استعارته وبعض طباقاته وجناساته، وبذلك أعاد الشعراء من بعده للعناية بحلى معنوية ولفظية مختلفة". ٢٠

إن الطريقة البيانية عند امرئ القيس تعتمد على تراكم التشبيهات وأن تخرج الأبيات في صفوف منها متلاحقة وتلك مرتبة أولى من مراتب الطريقة البيانية، أما عند زهير فتعقد هذه الطريقة وكأنها تغاير ما ألفناه عند امرئ القيس مغايرة تامة.

فامرؤ القيس يعتمد إلى الصور التشبيهية للحديث عن الخمر، وقد لفته منها حرقبا الشديدة الشبه بدم الغزال:

أَنْفَ كُنُونِ دِمِ الْغَزَالِ مَعْتَقٌ مِنْ خمر عاتّةٍ أو كُرُومِ شِبْلامِ ٢١

ترمز الخمر إلى الصمت المتكلم، والسكون المتحرك، فهي مدخل الشاعر إلى دنيا
اللهو والمتعة في الخل والترحال، وهي مدخله إلى عالم الغيبوبة والنشوة، أي أنها تنقله إلى ما
وراء الوعي، فتداعى عليه الذكريات أحيانا، ويحيم عليها سكون النسيان أحيانا أخرى.

ولنقف قليلا ننأمل "هر" التي دفعت الشاعر إلى توحده مع الخمر ليفيد منها قوة
تعيّنه على مواجهة الحياة، أي "هر" الذي يחדش الناقة ويظفرها على امتداد الرحلة، فقلق
وتضطرب وتغذ السير عجلي لا تلوى على شيء كما يقول المثقب العبدى :

بصادقة الوجيف كان هرا يُباريها ويأخذ بالوضين

وكما جاء في قول عنبرة يصف حدة الناقة ونشاطها وسرعتها:

وكانما تنأى بجانب دفها الوح شى من هـيزج العشى مؤوم

هر جنيب كلما عطفت له عض بى اتقاها باليدين وبالفم

فهذا "هر" يחדش الناقة ويظفرها، فتعطف إليه غضى تريد الانتقام منه، فيحتمى منها
بقمه ويديه، فلا تقوى على أن تناله بسوء . ومثل ذلك قول الأعشى :

بجلالة سرح كان بغريها هرا إذا انتعل السمطى ظلالها

وقول أوس بن حجر :

كان هرا جنيبا عند غرضتها والتف ديك برجليها وخنزير

ولا ضرورة لهذا التصح، فكل من قرأ الشعر الجاهلى يعرف أن الشعراء يرمزون
لصورهم برموز تزيد الرؤية وضوحا، فـ"هر" رمز يستثير الشاعر لإتيان أمر ما، كما
يستثير الناقة فلا تقوى على أمر إلا أن تغذ السير، فكانما تطارد عدوا، أو تفر من كابوس

غامض لا يزال يقلقها ويروعها كما رأينا . وعلى هذا التفسير تستقيم الصورة عند الشعراء في مخاطبتهم أيضا لمر فإن في ذلك إثارة لهم في إنفعالاتهم ومشاعرهم العاطفية، وهو أيضا لون من الألوان التي درج عليها الجاهلي في مناجاته لصاحبه وإثارة عن طريقها بما يحمس في نفسه إثبات أمر ما، كما نرى في إثارة امرئ القيس وطرفة بن العبد حين يقول :

أصحوث اليوم أم شافتك هر ومن الحب جنون مستعر

وربما كان في بعض هذا الشعر صورة "المر" مقترنة بأمر آخر اقترانا صريح الدلالة على الدهر ونوابه، ففي قصيدة لامرئ القيس قالها في رحلته إلى الروم يطلب العون على بني أسد قاتلي أبيه، نرى هذا "المر" في حديث الناقة :

قدع ذا وسَلَّ لهم عنك بَجَمْرَةٍ نَمُوسٍ إِذَا صَاحَ النَّهَارُ وَهَجَرَا

بعيدة بين المتكبين كأنها ترى عند مجرى الضَّفَرِ هرا مشجرا

عليها فتى لم تحمل الأرض مث سَلَهْ أَبْرَ بِمِثْقَالِ وَأَوْفَى وَأَصْبِرَا

هو المُنْزَلُ الأَلَهِي من جَوِّ نَاعِطٍ بنى أسد حَزَنًا من الأرض أوعرا

فهو يسلى همه بهذه الناقة وهو هم ثقيل، فليس استرداد ملك أبيه بالأمر السهل اليسير ولكن هذه الناقة يندسها هذا المر وينفرها، ولكن امرأ القيس الفتى الذي لم تحمل الأرض مثله عُدسه ظفر الزمان حتى أدماه ولا يزال حتى ساعته قلقتا مراتبا في موقف الدهر منه :

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أننا لاحقان بقيصرا

(٣) المرأة

إن الشعراء يؤلفون الصور الجزئية عادة من التشبيهات وأحيانا من الاستعارات والكتابات، يصفون فيها جمال المرأة وصفا مفصلا وغامضا في الوقت نفسه، أو يشخصون بها قوة الفرس والناقة، وسرعة الظبي والظليم والخمار الوحشي، وانقضاخ النسر الجوارح على فراسه من الطيور والنعالب، وإفلات القطاة الضعيفة الحكيمة منه دون ضحايا جميعه إلى غير ذلك من صور الحيوان والطيور والنبات التي حققت في هذا الشعر وجودا فنيا رائعا.

ويعمد الشعراء إلى الوقوف عند أجزاء الصورة فيما يصفون، فيفصلون في الأعضاء حصيلا يبرزه ويوضح قيمته وأثره على النفس، متناولا دقائق الأشياء فيما يوصف، بحيث ننظر إلى كل صورة على حدة بألوانها وحركاتها.

وإذن فالصور الجزئية هي صور كان الشعراء يؤلفونها تأليفا بلاغيا خالصا أحيانا عن طريق التشبيه والاستعارة، وعن طريق نقل دلالات الألفاظ بعضها إلى بعض أحيانا أخرى، بحيث تكشف عن الغرض الجوهرى من ورائها في تسلسل وتتابع وتلاحق مع بعضها البعض، فتكون لدينا مجموعة من الصور المنتظمة في إطار بلاغى لتؤدى وظائفها في المتلقى، فلو نظرنا إلى صور الغزل الجزئية مثلا نراها تدل على احتفال الشعراء في الحديث عن المرأة، من هذا المنطلق نبحث عن مفهوم المرأة وطبيعتها في هذا العصر القديم، وكيف تناوفا الشعراء في معظم شعرهم، فلا يكاد يخلو شعر دون ذكر المرأة، فالحاجة إليها أساس الحياة، ومن هنا كانت نظرتهم إليها نظرة عميقة فجعلوا يصفونها، ويتبارون في وصفها.

لكنهم لم يسرفوا في تصويرها لالتزامهم بالتقاليد القديمة، ولم يعمدوا إلى رسم صورة كاملة لجسدها، ومنهم عنتره الذى أشار إلى عبلة إشارة موجزة ولم يسرف في وصف جمالها، وزهير الذى لم يكشف عن صورة صاحبه التي تعرض لها في قصائده. أما الوصف الصريح

فإننا نلاحظه عند امرئ القيس، أقدم الشعراء الجاهليين، والنابعة والأعشى ممن خرجوا على تقاليد حياة البادية، ونجد فيه تطورا في الصورة الشعرية.

وفي قراءتنا للشعر الجاهلي، نجد الشعراء يصفون المرأة في قصائدهم وصفا متنوعا، ذلك لأنها تشكل العنصر الأساسي الذي تخرج منه بقية عناصر القصيدة، من الوقوف على الأطلال، والذكريات، ووصف الرحيل والحيوان والطيور والنبات والمطر وغير ذلك .. وقد جاءت أوصافهم تبعا لظروفهم الحياتية فكانوا يهربون من همومهم إلى ناقتهم وإلى المرأة يجدون عندها الراحة والسكينة، ومن أجل ذلك افتنوا في وصف الناقسة، كما جاءت صورهم عن المرأة معبرة عن أعماقهم، ومشيئة إلى بعض الثقافات التي واجهتهم، فجعلوا منها دلالات تكشف عن ماهية هذه الثقافات أو الديانات أو الحضارات، وتكشف أيضا عن مكوناتهم النفسية، ومهارتهم في تلوين الصورة وتجميلها، ولذلك اختلفت من شاعر لآخر، ويقاس تطورها بتطور الجو العام المحيط بالشاعر . فالعين والجيد والشعر والوجه في المرأة، كل يراها بنظرة خاصة، وبزاوية معينة، تبعا لقدراته ومهاراته وخبراته وتجاربته وحياته، وكذلك يرى في مشيتها وحركتها وأناملها وجسدها ما لا يراه غيره.

إذن المرأة هي التي توقف الشاعر على الأطلال، وهي التي تدفع نفسه إلى التأمل بذكرياته الماضية معها، ورحيل هذه المرأة هو الذي يحمله على وصف الطعنان، ومن ثم يرحل في أثرها، ويصف ما يتصل بهذا الرحيل من قصص وأحداث، قد يكون صادقا فيها، وقد يكون متخيلا لها، وهو في كل يسير فينا أغوار نفوسنا، مما قد نعجز في التعبير عنه.

وقد جاءت صورة المرأة عند الشعراء الجاهليين مادية حسية مثالية نموذجية، من حيث اختيار الصفات الجمالية التي تبرز فيها، ومن أجل ذلك جاءت الصور مجزأة ليس لها إطار يضم هذه الأجزاء لأن نظرة الشاعر كانت إلى الأجزاء أكثر تركيزا من نظراته إلى الصورة ككل في موضوعات معينة كالغزل مثلا، فكان اهتمامه بهذه الأجزاء أكثر من اهتمامه بالصورة الكلية للمرأة التي يصورها، ولم يعد الغزل رسما لصورة امرأة يرتبط إليها الشاعر بعاطفة خاصة، ومن أجل ذلك تكررت صور معينة في وصف المرأة منبت القصيد

- كما قيل - لالتصاقها بحياة الرجل، ولأنها مبعث الحياة، ومظهر الجمال الخي، منها يكون الإلهام، وفيها يكون الخيال، وإليها يكون الملجأ للدعة والهدوء والسكينة والراحة، ومن أجل ذلك تغنوا بها، وخصوصاً بقصائد وفيرة، وتفنن الشعراء في وصفها ببراعتهم وخيالهم وعبقريتهم، - والرجل دائماً - وفي كل عصر - يسعى إلى قلب المرأة لأنه يرى من خلالها الحياة التي يريد لها لنفسه أن يحياها، وقد نقلت إلينا الحضارات ألوان الحب المختلفة بين الرجل والمرأة على مدى كبير، والمرأة راقلة في أثوابها المتباينة، فطوراً ملاك، وطوراً إغوى، وأحياناً تشبه في ألوانها وأعضائها ما في الأرض والسماء والماء من حيوان وجماد. فالمرأة قد عاشت إلى جانب العربي وشاركته حياته، وقاسمته سراءها وضراوها. فتحدث عنها ورسوم فيها مشاعره وعواطفه وأهواءه ورغباته.

والغزل شبيه بالنسيب والتشبيب، وهذه التسمية يطلقونها على من وصف المرأة وتحدث عنها أو إليها أو لها بها، أو تخيل قولاً فيها أو قصة معها، أو وصف ما يثار في نفسه من شوق وحنين.

وفي كتب القدماء كالأغاني والبيان والتبيين، والخيوان، والأمانى والكمال والعمدة، وكتب الحماسة، وكتب التراجم والمؤرخين، ومؤلفات الخندين، صور للغزل العذري والغزل العفيف، وغير العفيف والحب الحقيقي، والخيال. أما أسماء المعشوقات فمتشابهة تتردد في الشعر كاسلوب ونمط معين سار عليه الشعراء.

والغزل أكبر عون في رسم المرأة في لباسها وفي أعضاء جسدها وفي حركاتها، وتنقلها ومنهاج عيشتها، مينا أثر العصر الذي عاشت فيه، مصورا الخرقلة والأسى والتعيم والسعادة عند الشاعر وعند المعشوقة.

فهذا امرؤ القيس، يجتمع بالنساء، ويتصل بهن، ويفرغ هسن، ومن أجل ذلك وصفهن، ورسوم لنا خلواته إليهن وأسفاره معهن وخافه بهن، فكان أيامه أيام هسو ومتعة وغزل، وهو المعروف بسبقه في البكاء على الأطلال، ولجند في ديوانه ذكراً لأيام خاصة مع

النساء، حتى يثبت انتصاراته وكأنه في معركة من سيكون فيها الفائز المنتصر؟ وفي أيامه هذه صور حية لما كان بينه وبينهن، فيوما عقر المطية للعداري وقضى سروره ولذاته، يقول:

ويوم عقرتُ للعداري مطيتي . فسوا عجباً من رحلها المتحمّل
فظلّ العداري يرتمين بلحمها وشحم كهذاب الدّمقس المسفلّ

ويستخدم الشاعر كل وسيلة للوصول إلى صاحبه مهما كلفه الأمر من مشقة ومعاناة في سبيل هواه، وغوايته، حتى إذا وصل إلى الخدر، قال:

ويوم دخلتُ الخدر خدر عتيّزة فقالت لك السويلات إنك مرّجلى
تقول وقد مال الغبيط بنا معا عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزلي
فقلت لها سيرى وأرخى زمامه ولا تبعديني عن جنانك المعلّ
إنما صاحبه التي أحبها وانصاع لها حتى أصبح لا يقوى على الحركة من أثر سهامها
القاتلة فيقول لها :

أغررك مني أن حُبك قاتلي وأنتك مهما تأمرى القلب يفعل
وأنتك قسمت الفؤاد فنصفه قتلٌ ونصف في حديد مكبل
وما ذرعت عيناك إلا لئلا تضرب بسيفه في أعماق رقبتي مقبل

عيناها صارتا به ، ورميه عذب ملو ، ومعاناة به الغرامه من أس
ولوعة ، يكشف عنلا امرؤ القيس من صور متنا بعة مزنيّة لتثبت
صدمه تجربته . وانظر كيف دخل على صاحبه مع السيل ، وهو
ناخمة ، حتى أخذ يصفي وصف عاشق صاا بلا ، وإذا بها من صيرة
ليبية ، متروصقيه معا ، وجير نحو جريد ، يقول ،

مهفهفةً بيضاء غير مفاضة تراثبها مصقولة كالسجّجَلِ
تصد وتبدى عن أسيل وتتقى بناظرة من وحش وجرة مطلق
وجيد كجيد الرنم ليس بفاحش إذا هسى نصته ولا بمعطل
وفرع يزين المتن أسود فاحم أثيث كقنوّ النخلة المتعطل
غدائره مستشزرات إلى العلا تضلّ المدارى فى مثنى ومرسل
وكشج لطيف كالجديل مخصر وساق كأتوب السقى المذل ٢٢

لقد فصل في وصفه لصاحبه في صور جزئية، فرسم صورة للبطن، والنحر، والجسد والشعر، والظهر، والساق في براعة ومهارة إلى جانب ما أضافه على هذه الصور من ألوان وظلال. فالبطن ضامرة، والنحر كأنه مرآة في نقرة وبياضه، والجيد كجيد الغزال، وشعر طويل في سواد فاحم كأنه في تبعده كأغصان النخل، والغدائر مجدولة مقصوفة، وأما الظهر والساقان فهما من الإبداع في التكوين كزمام الناقة ونبات السردى، هذا إلى جانب لوغها الأبيض الناصع.

ويستمر امرؤ القيس في وصف ليلته، فيقول :

وتضحى فتيت المسك فوق فراشه نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل
وتعطو برخص غير شتن كأنه أساريح ظمى أو مساوك إسحل
تضى الظلام بالعشاء كائها منارة ممسى راهب متبتل
إلى مثلها يرئو الحلیم صباية إذا ما اسبكرت بين درع ومجول ٢٣

فالمرأة في حياة امرئ القيس يعرضها لنا من خلال هذه الصور : لطيفة الخصر، ضامرة البطن، يتلألأ صدرها صفاء كأنه المرآة، بيضاء اللون، يحيل بياضها إلى الصفرة التي يتطيون بها، ريانة عليها أثر النعيم، إذا التفت عطر طيبها المكان، عيناها مثل عيني الطي، فيها حنان وحب، جيدها معتدل إذا هي رفعت قامتها رأيت ما في جيدها من حلى وزينة، شعرها شديد السواد، طويل كثيف يزين ظهرها، وخصلات هذا الشعر مرفوعة، تضل الأمشاط بين المثني والمرسل من غدائرها، ويعود مرة أخرى إلى وصف خصرها : فهو رقيق مثل الخيل المقتول، أما ساقاها فهما مثل عود القصب الذي شبع ربا فازداد امتلاء، ويخرج إلى وصفها بالترف والغنى وإلى طيب رائحتها ورائحة فراشها، وإلى نعمها في حياها، فهي لا تصحو مبكرة، وإذا صحت وجدت من يخدمها . أما أصابعها فليدة دقيقة تشبه مسلوك الإسحل - وهو نوع من الشجر - ووجهها منير يضيء الظلام في العشاء، كما يضيء مصباح الراهب، ينظر إليها العاقل في صباة كلفا وحب، إذا رآها بين صواحبها صفارا أو كبارا.

فالتصور التي عمد إليها الشاعر جاءت مجزأة عن كل عضو من أعضائها، بحيث أجادت في الوصف أيما إجابة، مسفرة عن التكوين الفني البديع لهذه الأجزاء التي تستميل الناظر وتشده إليها.

صور في تفصيل وتقسيم وتشريح لكل عضو من الأعضاء، في جمال أعضاها، ولون بديع، وظل وارف، وقد طرق هذا الغزل الحسى المادى في وصف الأعضاء جميعا، وإيجاد ما يشبهها عنه غالبية الشعراء، ناظرين إلى الغزل على أنه تمثال قد نحت للمحبوبة، يضم الرأس والجسم والأعضاء، ثم يختار الشكل للرأس ولون الشعر والعين، والقم والأسنان، وبياض النحر والجسم، واستدارة اليدين والرجلين، ثم تزين بالخلى، ويدهنها بالطيب، ثم يتخير ريقها العذب وسحر العينين، والنفاتة الجيد، وعذوبة حديثها، فهو يحركها ويكسبها النطق ومع تمايلها ينتشر الطيب منها كما رأينا في أبياته السابقة.

إن امرأ القيس حين يصف جمال عيني صاحبتة، يربط بينها وبين البقرة الوحشية أو

المهاة ٢٤

تَصُدُّ وتُبدى عن أسيلٍ وتتقى بنظرة من وحشٍ وجرة مُطفلٍ

صورة يستمدّها الشاعر من البيئة ومما حوله في حياته اليومية، (كباقي صوره) وأيضاً في حركة رشيقه، حين يقول :

وجيدٌ كجيد الرثم ليس بفاحشٍ إذا هي تصتّه ولا بمعطلٍ

حركة تسرى في وصفه لجمال العينين " تصد وتبدى " وما تحمل من معاني الحركة "مطل" وما ترمز إليه من معنى الإخصاب والأمومة .

فالشاعر يعلن عن مقاييس الجمال الطبيعي في المرأة، وركز على العينين والجسد في إعلان هذا الجمال الأنثوي، إلى جانب ريحها الطيب الذي يشعره بوجودها إذا مررت بمكان كانت قد أحلت فيه وقامت لغيره .

إنه حين يصف صاحبتة بطيب الرائحة، لا يعبر عن ذلك تعبيراً مجرداً، وإنما يرصده من خلال صوره، وهو موقف له ولصاحبتة يتسم أيضاً بالحركة، يقول :

إذا قامتا تَضَوَّع المسكُ منهما نسيم الصَّبَا جاءت بريا القرنفل

إن من يقرأ هذه الصورة يشعر بالإعجاب، فالنسيم يحمل بعطر هذا المسك الذي تَضَوَّع من صاحبتة، وهذا مقترن بحركتها، فكلما قامت من مكان لآخر، انتشر طيبها في أرجائه، والطيب يزداد طيباً أن يكون لها . وهو هنا " يتعلق بالواقع تعلقاً يجعل التشبيه صورة منعكسة عن الواقع، تاركا الدلالة وقوة الأداء النفسي تفعل تأثيرها عن طريق إصابة التشبيه"، كقوله : ٢٥

وما ذرفت عينك إلا لتضربى بسهميك فى أعشار قلب مقتل

فالسهمان يوحيان بالقتل والإصابة والفتك، وهما عملهما فى الواقع الذى نشاهده، لكن امرأ القيس شبه بهما عيني صاحبه، وقد استولتا بسلاح الدمع على قلبه كله . فصورة جمال العينين الباكيتين، وفعلهما لهما أثرهما القاتل فى القلوب، وتلك دلالة يعجز عنها القائلون، حين جعل الدمع فى العيون الساحرة يزيد بها جمالا، أو أنه أراد دلالة نفسية من خلال نظرة صاحبه التى لم يفر عليها لتأثيرها فى قلبه. وفى الخالين استطاع هذا الشاعر الجاهلي أن ينقل لى تجربة عاطفية، لها دلالتها، وقوة أدائها النفسى فى المشاعر والأحاسيس، عن طريق عرضه لمغامراته العاطفية، وفوزه فى هذه الجولات، من مثل قوله فى مغامرة شبيهة بسابقتها التى ذكرناها من معلقته فى عرض شائق يقوم على التخيل والوهم، إلى جانب هذا الوصف البديع :

وببوضة خدر لا يرأم خباؤها	تمتعت من لهُو بها غير مُعجل
تجاوزت أحراسا إليها ومُعشرا	على حراسا لو يُسرون مقتلى
إذا ما الثريا فى السماء تعرضت	تعرض أثناء الوشاح المفضل
فجنت وقد نضت لنوم ثيابها	لدى السّر إلا لبئسة المفضل
فقالتم يمين الله ما لك حيلة	وما إن أرى عنك العماية تتجلى
خرجت بها أمشى تجر وراعنا	على أثرينا ذيل مرط مرجل
فلما أجزنا ساحة الحى وانتحى	بنا بطن حقف ذى ركام عقتل
إذا التفقت نحوى تَضَوّع ريحها	نسيم الصّبا جاءت برّيا القرنفل
إذا قلت هاتى نوليني تمايلت	على هضم "سح ربا المخلخل" ٢٦

إن الشعراء يصفون المرأة بصفات الجمال المثالي، ولكن ليس من المقبول أن تكون كل هؤلاء النساء فريسات الجمال، ولعل امرأ القيس قد قيد أذواق الشعراء من بعده حين صاغ هذه الصفات في حديثه عن "بيضة الخدر" في قصيدته المعلقة، وتركها لمن خلفه يبدئون ويعيدون فيها، فكأنهم جميعا يتحدثون عن الحبيبة الحلم لا عن الحبيبة الواقعية، أو قل إنهم يتحدثون عن الحبيبة المثالي، كما كان يحلم بها الفنان الجاهلي القديم، ولكن هذا التعلق بالمثالي لم يكن وفقا على المرأة وحدها، بل كان ذلك شئنا الشعراء في جميع أغراضهم وموضوعاتهم ومعانيهم على تفاوت الموهبة بينهم، لا يكاد أحد منهم يخرج عن هذه السبل إلا في النادر الشاذ الذي لا يعتد به إذا وقع، فإذا تحدثوا عن الحبيبة جعلوها آية في الحسن ينتهي الجمال عندها متمثلا بها، وربما ضاقوا بالصورة المتداولة التي ينتزع فيها جمال الطبيعة من الأنثى، وتبدو الطبيعة فيها مجلى لجمال الحبيبة، أو ربما ضاقت بهم سبل القول، فبدأوا حين يخرجون إلى التقرير والتعميم.

فهو " يذكر لنا في هذه المغامرة الخدر والأحراس ومنعتها، ثم يصل إليها وقد قيسات للنوم، ويدور بينهما حوار، ثم تخرج معه إلى مكان لا تراهما فيه العيون، أذبال ثوبها الموشى تعفى آثار أقدامها. ثم يصف الحاسن والمفاتن في جسدها وأطرافها، بحيث تستصحب الرجال وتعبث بقلوبهم". ٢٧.

صور لمغامرات الشاعر حيث استطاع أن يصل إلى محبته أو امرأته، رغم أنها لزممت خدرها متجاوزا في ذهابه إليها وزيارته إياها أهوالا كثيرة... قوما يحرسونها، وقوما حراسا على قلبه، يقول: أتيتها عند رؤية نواحي كواكب الثريا في الأفق الشرقي، ثم شبه نواحيها بنواحي جواهر الوشاح - وقد خلعت ثيابها عند النوم - غير ثوب واحد تمام فيه، ووقفت عند الستر مترقبة ومنظرة، ولم تجد حيلة لدفعه عنها، فأخرجها من خدرها في نزعة ليلية، حتى صار إلى أرض مطمئنة.

والجميل في هذه الصورة، البيت الذي يصف فيه طيب رائحتها، وهو ما تعرضنا إليه في التفسير السابق:

إذا ما تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرِيَا القَرْنَفَلِ

حيث جعل في الثغانتها انتشارا لطيبها ليصبح النسيم معطرا :

إذا التَفَتَتْ نَحْوَى تَضَوَّعِ رِيحِهَا نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرِيَا القَرْنَفَلِ

وقد استطاع امرؤ القيس من خلال أيامه أن يقص علينا تجربته الشخصية بتفاصيلها وأحداثها الحية، ويروي ما وقع له مع حبيبته في قص غرامى.

إنما لوحات سريعة تمثل بذور الصورة التي أثرت على أبدي الشعراء اللاحقين، ونحن نجد مثل هذه الصور في شعر الأعشى، وزهير وغيرهما من الشعراء المتأخرين . " لقد أخذنا منه الشعراء هذا الغزل الصريح وتبعوه في تشبيهه الذى يودعه مقدمات قصائده " ٢٨.

ومع أن امرأ القيس اتخذ من قص الأحداث السريعة وسيلة فنية إلى استرجاع الماضي، ومعايشته في صورته الحقيقية، فإنه يقصد إلى وصف المرأة أو الحصان من الصور التشبيهية طريقا إلى هذا الوصف.

ولننظر إلى صورة أخرى، وهو ينهض إلى امرأته وقد نام أهلها- فلما رآته خافت الفضيحة، ونبهته إلى العيون من حولها، فحلف أنه لا يبرح مكانه ولو أردوه، وهو عالم بمسئولته وسط هذا السكون، فلما تحدث إليها لانت له وتسلم جسدها كفصن ميسال، ورق الحديث وسهل الصعب، وأصبح بعلمها كثير المم لتغير حالها معه، ينام نوم الغزون ويغط غطيط الإبل، يقول:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا سَمَوْتُ حَيَابَ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالِ

فَقَالَتْ سَبَّكَ اللَّهُ إِيَّاكَ فَاضْضَعِي أَلَسْتَ تَرَى السَّمَارَ وَالنَّاسَ أَحْوَالِي

فَسَقَطْتُ يَمِينُ اللَّهِ أَبْرَحُ قَاعِدَا وَلَوْ قَطَّعُوا رَأْسِي لَسَدَيْكَ وَأَوْصَالِي

حَلَفْتُ لَهَا بِاللهِ حَلْفَةً فَاجِرٌ لَنَامُوا فَمَا إِنْ مِنْ حَدِيثٍ وَلَا صَالٍ
 فَلَمَّا تَنَازَعْنَا الْحَدِيثَ وَاسْمَحْتُ هَضَرْتُ بِغُصْنٍ ذِي شُعَارِيخٍ مِيَالٍ
 وَصِرْنَا إِلَى الْحُسْنَى وَرَقَى كَلَامُنَا وَرَضْتُ فَذَلَّلْتُ صَعْبَةً أَيْ إِذْلالٍ
 فَأَصْبَحْتُ مَعْشُوقًا وَأَصْبَحَ بِعْطُهَا عَلَيْهِ الْقَتَامُ سَسَى الظَّنِّ وَالْبِهَالِ
 يَغْطُ غُطِيظَ اللَّيْسِ شَدَّ خَنَاقِهِ لَسِيْقَتُنِي وَالْمَرْءَ لَيْسَ بِقَتَالٍ ٢٩

لقد زار المرأة في خدرها، وبلغ منها ما يريد على رغم الأهل والجيران والسمار والناس ثم ها هو المنتصر، البطل في هذه المعركة الساخنة التي تشبه غيرها من المعارك السابقة التي خرج منها بروائع الصور عن المرأة من خلال عرض مغامراته وحكاياته، فالمرأة فيض العواطف، وعشق الجمال، عالم المتعة المعنوية عنده، وهي التي فتحت له بابا يلج فيه إلى عرض قصصه الغرامية.

إن هذا المنحى من القصص الغرامية بدأه امرؤ القيس، وغناه من بعده الأعشى، وقد اتخذ منه طريقا إلى وصف المرأة، ورسم صورتها وحركتها مستخدما اللون في ذلك، فهو يشبه المرأة بالبيضة في بياضها ورقفتها، كما يشبهها بالذرة، والبقرة الوحشية . أما ترابها فكان المرأة، وأما شعرها الغزير فكان ذق النخلة المتداخل، وأما خصرها فلين كالزمام، وأما ساقها فكان البرد في بياضه، وأما أصابعها فكان مساويك شجر الإسحل.

إن الغزل الوصفي عند امرئ القيس غالبا ما يقترن بالغزل الماجن، وأنهما يشكلان معا عنصرين متكاملين في القصص التي يروي فيها الشاعر مغامراته العاطفية..

ونجد الصور الجزئية في قصائد امرئ القيس قد تكررت، وأصبح لها سلطانها وسطتها على الشعر الجاهلي، ومن هذه الصور ما يتردد في قوله:

أَلَا عِمَ صَبَاحًا أَيُّهَا الطَّلَلُ الْبَائِلِي وَهَلْ يَعْنِي مَنْ كَانَ فِي الْعَصْرِ الْخَالِي

وهل يَعمَن إلا سَعِيدٌ مُخَلَّدٌ قَلِيلُ الهموم ما يَبيِّتُ بأوجالٍ
 وهل يَعمَن من كان أحدثَ عَهْدِهِ ثلاثين شهرا في ثلاثة أحوالٍ
 ديارٌ لَسَلِمَى عافياتٌ بِذِي خَالٍ ألحَّ عليها كُلُّ أَسْتَحَمَ هَطَّالٍ
 وتَحَسَّبُ سَلِمَى لا تَزَالُ تَرى طَلالَ من الوحشِ أو بيضا بِمِثاءٍ محالٍ
 وتَحَسَّبُ سَلِمَى لا تَزَالُ كَمَهْدِنَا بوادى الخزامى أو على رأس أوعالٍ
 ليالى سَلِمَى إذ تُرِيكَ مَنْصَبًا وجيدا كجيد الرنم ليس بِمَعطالٍ ٣٠

هنا صورة للديار. فالشاعر لا يكاد يلقى بالنحة على ديار "سلمى" ويدعو لها بالنعيم حتى يسأفا: وكيف يمكن لمن تغيرت به الحال وتفرق عنه الأهل والأحباب أن ينعم بافناء؟ وهل يمكن لأحد أن يحظى بالنعيم إلا من حالقه الجذ وقلت همومه وعلا ليله من المخاوف؟ وكيف يسعد من لم ينعم بالسعادة إلا لثلاثين شهرا منذ ثلاثة أعوام؟ وهكذا يتحول الحديث عن الديار وما آلت إليه، إلى الحديث عن مصير الشاعر العاشق (في وحدته وحرمانه من الحب ومخاوفه الليلية)، وعن قصة محددة (وقعت أحداثها في فترة معينة ولمدة معينة). ثم ينقطع الحديث إلى الديار وعنهما تماما لينصرف إلى هذه القصة وإلى بطلنها. والشاعر في هذه المرحلة يورد من الصور والإشارات ما يدل على طبيعة العلاقة. فهو عندما يشير إلى ليالى الحب مع سلمى، وإلى جيدها غير العاطل من الحلى، يوحى بأن "سلمى" يمكن أن تكون موضوعا لإحدى مغامراته الليلية. وهو لا يلبث أن يحقق وعده، فينتقل (بعد المقدمة الطللية) إلى رواية قصته مع "سلمى"، كما فعل مع غيرها في حلقات سابقة.

فالمرأة بلا جدال محور أساسي في الحياة الخارجية التي يجد فيها بديلا عن سعادته المفقودة، وأن الشاعر يلتصق في المرأة ملاذا من الوحشة، وليس من الممكن أن نفهم طريقة امرئ القيس في الحب أو أن نحدد موقفه من المرأة بصفة عامة، إلا إذا تتبعنا تطور تفكيره، وتقلب مشاعره، عبر عدة مقاطع من شعره - كما رأينا.

يقول الدكتور الطاهر أحمد مكي : "واحتلت المرأة في شعر امرئ القيس مكانا أهم مما احتلته عند أي شاعر جاهلي آخر، وعلى نحو تفرد به، فيعرض لها في ألوان ثلاثة، متذكرا، ومتأملا، وماجنا. في الأولى يأس على أيامه الخوالي مع حبيبته، ويكون هذا الجنب جزءا من مقدماته الطللية ... وفي الثانية تناوذا مخلوقا رقيقا، يصفه ويستغرق في وصفه، وفي الثالثة جعلها مناط مغامراته، مغامرات قد يكون فيها صادقا أو صانعا." ٣١

لقد كانت المرأة في نظر امرئ القيس - كما كانت في نظر غيره - سلاحا فعالا لقتل الوحشة . " فشب (امرؤ القيس) وقلبه صحراء خالية مجذبة يعمرها الخوف والوحدة وشيء واحد يمكن أن يملأ قلب الرجل الخالي، هو قلب المرأة، وفي نفس الوقت هي أمضى سلاح لقتل الخوف، واجتثاث الوحدة. والمرأة القادرة هي المرأة الفاتنة، وفنتها تمثل في كمالها حلقة وتصويرا " ٣٢

ويتحدث الدكتور نجيب البهبي عن القصة الغرامية في كتابه "تاريخ الشعر العربي"، فيقول : " وكل ما أريد أن أنه عليه الآن هو أن هذه القصص الغرامية خاصة صورة من صور التعبير الرمزي . أي أنها نوع من المجاز وليست حقيقة . والحب وسيلة من وسائل التعبير التصويرية عن مختلف العواطف والانفعالات البشرية في الشرق منذ القدم . ولا يزال كذلك إلى اليوم . وأقرب ما يحضرن من ذلك من واقع التاريخ المتفق على دلالته الرمزية : شعر التصوف، ونواح النائحات "

ويقول ابن سلام : " سبق امرؤ القيس إلى أشياء ابتدعها، استحسها العرب واتبعته فيها الشعراء، منها : استيقاف صحبه، واليكاء في الديار ورقة النسيب وقرب المأخذ، وشبه النساء بالطيأ والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصى، وقبيل الأوابد وأجساد في التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعنى وكان أحسن طبقته تشبيها " ٣٣

ولالأعشى حديث كحديث امرئ القيس في مغامراته العاطفية، يقول :

قَدْخَلْتُ إِذْ نَامَ الرَّقِيبُ فَبِتُّ دُونَ ثِيَابِهَا

حتى إذا ما استرسلت من شدة للعابها
قسمتها قسمين كل موجّه يُزرمي بها
فتثبت جيد غريزة ولمست بطن حجابها
كالحقة الصفراء صا كعبيرها يملأها ٣٤

ومن الصور التي لم تغب عن الشعراء في وصف المرأة، هذه الصورة :

إذا تقوم يَضُوعُ المسكُ أصورة والزنيقُ السَّوْدُ من أرداتها شِعْلُ
ما روضة من رياض الحزن مُعَيَّبة خضراء جاد عليها مُسَبِّلُ هَظْلُ
يُضاحك الشمس منها كوكب شَرِيقُ مُؤَزَّر بعصم التبت مكتهلُ
يما بأطيب منها تَشْتَر رائحة ولا بأحسن منها إذ دنا الأُصْلُ ٣٥

فالعطر ينتشر ويروح من المرأة وثيابها، فتملأ كل ما حوفا برائحة المسك والعنبر
والزنيق، وفي منظر الروضة الخضراء التي تنتشر فيها الأزهار العطرة تشبه بطيب رائحة
صاحبه.

وتغزل الأعشى بالنساء أيضا، واعترف بأنه كان يسيهن، ويخرجن من خدورهن،
وأنه ظل عمره يحن إلى لقائهن، والتغزل من، فوصفهن بأوصاف دقيقة جميلة، منها قوله: ٣٦

حُرَّة طَلْفَةُ الْإِكَامِلِ تَرْتَبُّ سَحَابًا تُكْفُّ بِخِلَالِ
وكان السَّمُوطُ عَكْفَهَا السَّلَكُ يَعْطِفُ جِيدَاءَ أُمِّ غَزَالِ

صورة للمرأة تكشف عن أناملها اللينة،، سر جمالها وهي تجمع شعرها الأسود وتضمه في
دلال وتبه وقلاحتها على جيد كأنه جيد غزال وقد اختار للصورة الظبية الأم لأنها حين

ترفع رأسها لتطمئن على صغرها يبدو جيدها الطويل في أجل أوضاعه، والجيد الطويل كالأنامل اللينة سر جمال المرأة، ويفصل الأعشى أعضاء جسمها في وصف دقيق، يقول:

من كل بيضاء ممكورة لها بشر ناصع كاللبن

عريضة بوحى إذا أدبرت هضم الحشا شخنة المحتضن

فهى تمثله، ذات عجز عريض، في بطن هضم، وحضن رقيق، ووجه أبيض، واسعة الجين، طويلة الشعر، تمشى الهوينى، في دقة الخصر، وعظمة ردف.

غراء فرعاء مصقول عوارضها تمشى الهوينى كما يمشى الوجى الوجى
كان مشيتها من بيت جاريتها ممر السحابة لاريث ولا عجل
صفرو الوشاح وملء الدرع بهكنة إذا تأنى يكاد الخصر ينقزل ٣٧

وامرأة بهذه الصفات، لا بد وأن تكون ذات تأثير قوى، لفتتها المسيقة: بيضاء البشرة، طويلة الشعر، منضدة الأسنان، خيصة البطن، دقيقة الخصر، تنهادى في مشيتها:

لو أسندت ميتا إلى نحرها عاش ولم ينقل إلى قابر

حتى يقول الناس مما رأوا يعجبنا للسميت الناشر

فهى تميم الميت حين يستند إلى نحرها، وهى تفعل المعجزات بجمافا وسحرها، وقد تكرر ذلك المعنى في قول المرقش:

أينما كنت أو حلت بأرض أو بلاد أحيت تلك البلاد

وإذا كان المرقش يزعم إن حبيبته قب الحياة حين حلت، وتشر الحير العميم حيث حلت، وكان الأعشى يزعم أنها ترد الأرواح إلى الموتى، فهما، ككل الشعراء، يتحدثان عن

واقع . فالخبيبة مصدر للحياة والموت معا، ومنبعا للقداسة، وهي المرأة التي تختصر النساء جميعا، بل تختصر الكون كله، وتجعل قيمته ذاتية محضة، فهو مرهون بما الزمان الظل بصاحبه، فبه القداسة والجمال إذا اقترب منها أو خالطها، وترجع منه حقيقة الموضوعية الصلية إذا ابتعد عنها أو نافرها. -

ويقول الأعشى كذلك في وصف المرأة :

بيضاء صحوتها وصف	راء العثية كالعراره
وسبتك حسين تبسمت	بين الأريكة والستاره
بقوامها الحسن الذي	جمع المادة والجهارة
كتميل النشوان ير	قل في البقيرة والإزاره
وغدائر مسود على	كفل ترينه الوثاره
وأرتك كفا في الخضاب	وساعدا مثل الجباره
وإذا تنازعك الحديث	ثنت وفي النفس ازوراره

بيضاء البشرة تنطيب بالزعفران، قوامها بديع مديد تنسج في لوب بين عن ساعديها، تخال كالنشوان في مشيتها، وغدائر شعرها قبض على كفل وثير، وكفها مخضب، ذات دلال في حديثها، وفنون في دلالها.

وهكذا ألقى على صورته الظلال والألوان، كاشفا عن الوجه واليد، والشعر والجيد والأرداف، في دقة تجعلك تحس هذه الأعضاء.

إن للمرأة مكانتها ومولتها في الشعر العربي، كما أن لها أهمية كبيرة عند العربي، مما جعل الشعراء يقفون عندها ليصوروا محاسنها، ويرزوا معالمها وتفصيلها ليحققوا بذلك

أهدافا يرمون إليها في ينتهم التي يعيشون فيها والناطقة الذبياني أحد هؤلاء الشعراء الذين تناولوا المرأة، وصوروا جمالها في صور جزئية مفصلة ليكونوا منها صورهم الكلية" فما هو يصف عينها السوداءين يعني غزال زين بالخلي وفلاذ اللؤلؤ، يقول:

نظرت بمقلة شادن متريب أحوى أحم المقتنين مقلد

والمشاهدة في الصورة لبيان الجمال الذي كشفت عنه الألفاظ من مثل قوله : الشلدن والتريب والأحوى، ففيها دلالة معنوية تكشف عن الجمال مما وقع عليه بصره في بيته، وإن اختلف الإحساس في مفهومنا عن التعبير عن الجمال في التقدا الحديث في وصفنا العين، أمد الشعر فيصفه بقوله:

تجلو بقائمتي حمامة أيكية يردا أيسف لثاته بالإييد

كالأقحوان عداة غيب سمائه جفت أعاليه وأسفله ندى

صورة لبياض الأسنان وصفاتها، تظهرها هاتان الشفتان ذات الدكة والسمرة، مما زاد الصورة تأكيداً وتميزاً بمقابلة السواد باللون الأبيض. والنحر عند الناطقة مزين بالدر والياقوت واللؤلؤ والزبرجد، يقول:

بالدر والياقوت زين نحرها ومفصل من لؤلؤ وزبرجد

والنظم في سلك يزين نحرها ذهب توقد كالشهاب الموقد

العين والشعر والجيد من عناصر الجمال في المرأة، وقد تناول الشعراء هذه العناصر بأدواقهم حتى خرجت صورهم ناطقة من تجاربهم ثم يقول مكملًا هذه العناصر بمزجها بالطيب ليرز عنصرا آخر في وصفه للخدين بعد الجيد:

والطيب يزداد طيباً أن يكون بها في جيد واضحة الخدين معطار

أما مشيتها، فهي تنق كالغصن المتأود، ذات بشرة لينة منطوية بالزعران، فالطبيب عندهم أنواع ويضيف النايعة إلى صورته عن عناصر تكوين الجمال عند المرأة صورة حركة أصابعها في لين كلين الأغصان، تدل على العُرف والنعيم الملازم لجمالها، والمتمم لعناصر هذا الجمال يقول :

بمخضب رخص كأن بناته عتم يكاد من اللطافة يعقد

ويقول:

صفراء كالسيراك أكمل خلقها كالغصن في غلوائه المتأود

إن لجمالها سحرا في العيون، ولدلائها فونا في القلوب، فهي كالشمس التي تسعد الدنيا بنورها وتنشر الحياة في الوجود، فإذا ظهرت فكان الشمس ألفت بنورها وهاتها إلى الكون رداها، فسعد كل شيء، يقول :

قامت تراءى بين سجفى كلة كالشمس يوم طلوعها بالأسعد

فهي في قيمتها ونذرة جمالها كال درة الصدفية، والدمية المرمرية

أو درة صدفية غواصها بهج متى يرها سهل ويسجد

أو دمية من مرمر مرفوعة بنيت بأجر يشاد وقرمد

وتكتمل أجزاء الصورة عند النايعة، ليقدم لنا التكامل لمظاهر الكمال في قوله :

غراء أكمل من تمشى على قدم حسنا وأملح من حاورته الكلمة

إن امرأة بهذا النموذج والمثال لو عرضت لراهب أشيب لا يعرف النساء لأدام النظر إليها، ولأعرض عما هو فيه من عبادة إعجابها بها، ولا يرى في ذلك حرجا وإن لم يكن فيه رشد :

لو أنها عرضت لأشمط راهب عبد الإله ضرورة متعبد

لرنا لرؤيتها وحسن حديثها ولخاله رشدا وإن لم يرشدا ٣٨

وهذا المعنى سبقه إليه امرؤ القيس حين قال:

إلى مثلها يرتو الحليم صباية إذا ما اسبكرت بين درع ومجول

لكن امرأة النابغة لها طابع آخر، وجمال يخالف جمال المرأة البدوية. فهو يقول حين يعرض علينا صورة هذا النموذج في وصف متجدد متطور هذه الأبيات التي كشفنا عن صورتها الجزئية من خلال كل بيت منها :

في إثر غاتية رمتك بسهمها فأصاب قلبك غير أن لم تقصِد

بالدر والياقوت زين نحرها ومفصل من لؤلؤ وزبرجد

صفراء كالسِّيراء أكيَل خلقها كالقطن في غلوائه المتأود

مخطوطة المتنين غير مُفاضة ربا الروادف بضّة المتجرّد

قامت تراءى بين سجدتي كلة كالشمس يوم طلوعها بالآسعد

أودرة صدقية غواصها بهج متى يراها يهيل ويتسجد

أو دمية من مرمّر مرفوعة بُنيت بأجر يشاد وقترمد

نظرت إليك بحاجة لم تقضها تنظر السقيم إلى وجوه العود

سقط النّصيف ولم تُرد إسقاطه فتناولته واتقنتا باليد

بمخضب رخيص كان بناته عنم يكاد من اللطافة يُعقد ٣٩

صورة لامرأة أكمل خلقها وتناسقت أعضاؤها، نحر جميل، يزيد بهاء وحسنا ما يزينه من الدر والياقوت، واللؤلؤ والزبرجد، في عقد ضم هذه الأحجار، ذات الألوان المختلفة المتناسقة، التي تشيع جوا من السحر على العيون، وبشرة لينة تنطيب بالزعفران شيمة أهمل النعمة والثراء، في ثياب من الحرير، فرعاء تنقى في حشجها، كما ينقى الفصن الفين، ملساء الظهر، ضامرة البطن، ممتلئة ناعمة بيضاء— إذا ظهرت لك من خلف الستار كشفت عن وجه كالشمس تورا وضياء، ذات أنامل رقيقة مخصبة ساحرة فهي درة الغواص الذي يبحث عن ضالته، وهي تمثال من مرمر، أحكم تشييده، وأتقنت صناعته، إذا نظرت إليك قضيت لها حاجتها دون أن تسألك ما تريد.

أرأيت إلى هذه الصورة كيف زانها وجللها، بما أضفاه عليها من عناصر حضارية جديدة، فبدت في ثوب منمق بديع، وهكذا تؤثر الحضارات الأجنبية على تطور الصورة عند الشعراء، فتنتقل النابغة بين الأمصار المختلفة واتصاله بالأمم المجاورة أكسبه هذه المسيزة الحضارية الجديدة التي اتسمت بها صورة في شعره.

فعندما وصف النابغة المرأة بالها:

غَرَاءُ أَكْمَلُ مَنْ يَمْشِي عَلَى قَدَمِ حُسْنًا وَأَمْلَحُ مَنْ حَاوَرَتْهُ الْكَلِمَا

لأنه يؤكد على أنها امرأة أكمل خلقها، فلا شيء يعوزها من الجمال الحسى إذا طالعها، فإن تحدثت ففي حديثها فنون، كما في دلائل فنون، فجماها وحسنها أظهره من خلال مشيتها، ولونها، وحديثها، فامرأة النابغة— وإن كان ممن عرف بوقاره— امرأة مثالي، بيضاء، كاملة الحسن، يظهر هذا الكمال من مشيتها، ثم هي تجيد فن الحديث والحوار، فتطرب لسماعها، ويستهوئك كلامها، إن امرأة بهذه الصورة، لو رآها راهب ممن لم يعرف النساء، جن بها، وتطلع إليها، وأدام النظر فيها، ولأعرض عما هو فيه من عبادة، إعجابا بها.

ويشارك زهير بن أبي سلمى... على وقاره الذى لا يختلف عن وقار النابغة - في معركة الغزل ووصف المرأة، وعرض لها في مطالع قصائده وبين لنا عشقه، يقول :

كَانَ عَيْنِي وَقَدْ سَالَ السَّلِيلُ بِهِمْ وَجِيرَةً مَا هُمْ لَوْ أَنَّهُمْ أَمَمٌ
غَرَبَ عَلَى بَكْرَةٍ أَوْ لَوْلُو فُلَيْقٍ فِي السَّلَكِ خَانَ بِهِ رَبَّائِهِ النُّظُمُ ٤

إنه يبدع في تصوير الحب، بعيدا عن تصوير ما أبدع فيه أتراه، غير أنه لا يمثل عاطفة عنده بقدر ما يمثل قدرة فنية، فقد كان يزورهم، لكنهم بعدوا.

إن دموعه تساقط تساقط الماء من الدلاء، أو اللؤلؤ من عقد انقطع سلكه، وفي هذا دليل على أن الانقسام لا يرضاه الشاعر، وأن التكامل دليل الحب، ومع ذلك فهو يأتى بصورة للمرأة وهي تراءى بعنق كجيد الغزالة المتباطئة، حنانا على ولدها، خالصة البياض، وأنى لماشق أن يقف عن الشوق . وأما ريقتها فهي الراح من طيب الراح لم يفسد ولم يتغير ولم يفتر عن بعث النشوة والسكر فيقول في تصوير أسماء تصويرا يدل على قدرته الفنية، في التفاتة عنقها الطويل، وما في ريقها من سحر يسكن ثورة الفؤاد :

قَامَتْ تَرَاوِي بِذِي ضَالٍ لَتَحْزَنُنِي وَلَا مُحَالَةً أَنْ يَشْتَاقَ مِنْ عَشِيقَا
بَجِيدٍ مُغْزَلَةٍ أَدْمَاءَ خَاذِلِيَةٍ مِنْ الظُّبَاءِ تُرَاعِي شَادَنَا خَرِيقَا
كَأَنَّ رَيْقَتَهَا بَعْدَ الْكُرَى اغْتَبَقَتْ مِنْ طَيْبِ الرَّاحِ لَمَّا يَحْدُ أَنْ عَتَقَا
شَجَّ السُّقَاةَ عَلَى نَاجُودِهَا شَيْمًا مِنْ مَاءِ لَيْثَةٍ لَا طَرَقَا وَلَا رَنَقَا ٥
جيد كجيد طيبة بضاء صورة .

الريق كخمر معتقة مزجت بالماء صورة .

كما نجد عنده الصور النادرة من مثل قوله :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعرى أفراس الصبا ورواحله

قلبه كف عن الحب متصورا أسباب حبه بما كان يركبه إلى صاحبه، والطريق مشغول بهذه الرواحل والأفراس، وانتهى اليوم كل شيء، فقد انصرف عن سلمى وحبه . إنها صورة بعيدة معتمدة على التخیل والإغراق في التصور، ويقول أيضا :

تَنَازَعَهَا الْمَهَا شَبِهَا وَدَرِ الْبُحُورِ وَتَسَاكَهَتْ فِيهَا الظُّبَاءُ

فَأَمَّا مَا فَوْقَ الْعَقْدِ مِنْهَا فَمِنْ أَدْمَاءَ مَسَرَّتْهَا خِلَاءُ

وَأَمَّا الْمُقَلَّتَانِ فَمِنْ مَهَاةٍ وَلِلدَّرِ الْمَلَحَةُ وَالنَّقَاءُ ٤٢

عيونها كعيون البقر حسنا في سوادها، بشرقها صافية كصفاء الدر، طويلة العنق كالظباء، بيضاء حرة، ليس في الفلاة من يراعها .

وقد ذكر ابن قتيبة : " أن البيت الأول اشتمل على تشبيهات ثلاثة، أجملت ثم فصلت بعد ذلك " .

لقد شبه زهير صاحبه بالظباء والمها والدر جملة، ثم رجع إلى تفصيل ذلك وتحقيقه، فجعل للظباء ما فوق العقد، وجعل للمهاة عينيها، وللدر الملاحاة والصفاء، وهذا هو معنى التحقيق في الصورة، فالصورة واسعة هذه السعة التي تتضمن التفصيل والتفريع " وكأنه يريد أن يحملها أكثر طاقة ممكنة في التعبير والتمثيل " ٤٣

ففيها شبه من البقر في العيون، ومن الدر في الصفاء، ومن الظباء في طول العنق .

غير أن المرأة عند زهير ليس لها إلا الزفاف والزواج، مما جعله يصور زيارتها كزيارة الحمى، يقول :

أبت ذكر من حب ليلي تعودني عيا أعي الحمى إذا قلب أقصرا

وربما أراد زهير أن يعلن عن حبه لليلة، الذي أصبح ذكرى ثم عليه من حين حين
 - وقليلًا ما تعاوده ذكريات حبه التي أصبحت كطيف باهت الألوان كالأمل الشهيد -
 وقد قصد الشاعر إلى قلة معاودة حبه بزيارة الحمى، التي نادرا ما تعاود المرء فينجو منها ..
 وهل ذكرى ليلي وسلمى وأسماء، عند الشاعر إلا من باب ولوج فن الغزل كغيره من
 الشعراء، حتى إذا قرأنا غزلا لطيفا، فهو من بدع الصنعة والتقليد، من مثل قوله في مقدمة
 غزلية وهو بمدح هرم بن سنان :

متى تُرى دارٌ حتى عهدنا بهم حيث التقى الغور من تَعَمَّان والنجد
 لهم هوى من هواتنا ما يُقرِّبنا ماتت على قُريه الأحشاء والكيد ٤

أما طرفة بن العبد، فيصور المرأة تصويرا فنيا راقيا، فيأتي بصورة للفر والشفين، مع
 رشاقة حركتها وكثرة زينتها، فهو يتحدث عن لون ثغرها الأحمر الضارب إلى السواد، فهذا
 ابستم كشفت عن عوارض - أسنان - في لون الأقحوان الذي ينبت في كنيان الرمال
 الخالصة من أية شائبة، ويقف مرة أخرى أمام ثغرها، فإذا شفتاها كأنهما في لون شعاع
 الشمس، وعليهما ما يشبه الصبغ الصناعي، كما أنهما ناضرتان . أما وجهها حين تبسم
 فكان الشمس قد ألقت عليه ضياءها وجهاها، وهذا الثغر في وجه ناضر كإكمال النظارة
 والنقاء، يقول طرفة :

وفي الحى أحوى ينفض المرد شادن مظاهر سمطى لؤلؤ وزبرجد
 خذول تراعى ربربا بخميلة تناول أطراف البربر وترتدى
 وتبسم عن ألمى كأن منوراً تخلل حر الرمل دعص له ندى
 سفته إياة الشمس إلا لثاتيه أسف ولم تكدم عليه برئيد
 ووجه كأن الشمس ألقت رداها عليه نقي اللون لم يتخذ ٥

فالمرأة تشبه الغزال مرة، وتشبه البقرة الخدول مرة أخرى، وإن رعت مع صواحبها
لا تزال تنلفت إلى ولدها، ترنو إلى ناحيته بخنو، وذلك ما يريد في وصف محبوبته عند
تلفتها ونظرها بتدليل لمن يراعيها .

ويقول طرفة بن العبد، يصف أحواله وتنقله في البلاد وهو:

أصحوث اليوم أم شافتك هر ومن الحب جنون مستقر

لا يكن حبك داء قاتلا ليس هذا منك ماوى بحر

رقة تجرى مياها في الشعر، وإحساس بمظاهر الجمال في الطبيعة، من خلال ما
يعرضه علينا الشاعر من صور تمثل شوقه وحنينه غيوبته التي يصف طيفها عبر الصحراء
قل، ويتابع تنقلها حتى لكأنها يرى طيفها ويخالطه.

لقد أحب طرفة في شعره وهام، وتعلق قلبه شأن الشعراء الآخرين الذين تعلق قلبهم
بمن أحبوا، وجاؤوا بصور تحرك المشاعر والأحاسيس، ومن مثل ذلك ما قاله بصور عيسى
حبيته، يقول :

فكيف صبيوت أو ترجو مهابة منعمة تزار ولا تزور

جلت بردا فهش له فؤادي فكدت إليه من شوق أطير

برهرة يحار الطرف فيها وليس ينال من حولى اليسير

عينها كعين المهابة، جسدها أبيض، طيبة الأسنان، يخف لها الفؤاد ويرتاح ويحار الطرف
فيها ويضيع، ويستمر في هذا الغزل، متغنيا بجمال المرأة وحسنها، راسما صورة رائعة لها :

كيف أرجو حبها من بعد ما علق القلب بنصب مستير

أرق العين خيال لم يقتر طاف والركب بصحراء يسر

جازت البيد إلى أرحلتنا آخر الليل يسعفون خدر
 ثم زارتني وصحبي هجع في خليط بين برد ونمر
 تخلس الطرف بعيني برغز وبخدي رشا آدم غر
 وعلى المتسين منها واردة حسن السنت إثيث متيكر
 ولها كشحا مهية مطلق تفتري بالرمل أفنان الزهر ٤٦

صور جملة معبرة تكشف عن العيين والمنتين والكشح، وقد سبقه إليها شعراء آخرون.

وهو يلوم الزاجر في حبه:

ألا أيهذا الزاجري أحضر الوغي وأن أشهد اللذات هل أنت مخدئ ٤٧
 فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي

فهو يغشى الوغي، شجاع في المعارك جسور، ولا يمنعه ذلك من متعته ولذته، فلا الحرب تودي به، ولا اللهو يضمن له الخلود، إن المرء غير مخلد، فلينفق في لذته الوقت والمال، فلن يكون إلا ما هو مقدور، وله قصيدة مفردة في الغزل، يصف فيها خيال صاحبه الذي سرى إليه من مكان بعيد، ويتعجب لاهتمامه إليه، ثم يقول :

وقد ذهبت سلمى بعقلك كله فهل غير صيد أحرزته حباته
 كما أحرزت أسماء قلب مرقش بحب كلع البرق لاحت مخالبه
 فلما رأى أن لاقرار يقره وأن هوى أسماء لا يد قاتله
 ترحل من أرض العراق مرقش على طرب تهوى سراحا رواحله ٤٨

فالحبائل لا تأخذ غير الصيد، كذلك لا يستهوى الجمال إلا أهل الصباية، ألم تر إلى
المرقش، وقد أحرزت أسماء قلبه بحب كلمع البرق لاح في قلب السحاب، فلما رأى
بعد القرار عنه رحل إلى العراق في طلب الراحة والهدوء، ولكنه قضى نحبه فيها، فلم لا
أكون مثله، ولم لا يكون قلبي كقلبه ويختمها بقوله:

فوجدى بسلمى مثلاً وجد مرقش بأسماء إذ لا تستفيق عوائده
قضى نحبها وجداً عليها مرقش وعلقت من سلمى خبالاً أماطله

واستبد الحب بطرفة فوقف مع محبوبته ساعات واستوقفها كذلك، ليودعها ويشقى
منها، عارضاً هذه اللقطات في صور تكشف عن عمق هذه التجربة، مبينا عاطفته المتأججة
تجاه صاحبه التي ستفارقه، مستأذناً إياها أن تتوقف ساعة ليلا من جماعها، فهو لا ينسى ما
لاقاه في حبيها، يقول :

قفى ودعينا اليوم يا ابنة مالك وعوجى علينا من صدور جمالك
قفى لا يكن هذا تعلقة وصلنا لهنين ولأذا حظنا من تواليك
أخبرك أن الحسى فرق بينهم نوى غربة صرارة لى كذلك
ولم يمينى ما قد لقيت وشفتى من الوجد أنى غير ناس لقاءك ٤٩

وقد سار طرفة على فحج زملائه من الشعراء في هذا المجال محاولاً تقديم الجديد من
خلال صورة الفنية، من مثل ما يشعر به الغريب من فرقة الأهل، وهو نفسه ما يشعر به
الحب. وهو يسطح حرقه وأسى هذا الفراق، وهو مولع بمواطن الهوى والشباب، وقد بلغ به
الحب أنه لا ينسى، مع أنه ليس سقيماً، ولكن المهم يلاحقه كلما تذكر محبوبته :

بلغنا خولصة أنى أرقى ما أنام الليل من غير سقم

كلما نام خلستى بالله بتُّ للهم نجياً لم أتم
منع التغميض منى ذكرها فهي هى وحديثى وسدّم
صادت القلب بعينى جؤذر وتجد فوقه المرجان جم
وبمستن على أرقها مسبكر كعناقيد السخم
وجبين لم يعبه حقه زانه الخد وعرتين أشم
أحسن الناس إذا ما سئلت وبدا الخلخال ساقاً بقدّم
منية النفس إذا ما جردت ومشت حول حشايا وقرم

هكذا وصف طرفة خولة، وأرقه فى هواها، فقد صادته بعينى جؤذر وخد كأنه
المرجان، وشعر كعناقيد الريش، وجبين ناصع، فهي أحسن الناس إذا ما سئلت أمراً، وهي
أمنية النفس حين تمشى بين السرير والستائر فى بيتها، وقد خلعت إلى النعيم والسرور، لقد
قدم لوحة فيها : صورة للعينين والخد والأنف والشعر والجبين والساق مزينة بالخلخال، ثم
وصف بعد ذلك همه وأرقه وقلقه من جراء حبه .

أما عنبرة العيسى فقد أحب عيلة على عادة الجاهليين، ولكنه كان فى حبه عنبرياً،
ونراه فى وصف جمال عيني صاحبه مبدعاً أيما إبداع، حيث تظهر لنا فى عباراته قدرته الفنية
على الوصف، فهو يبارى غيره من الشعراء فى هذا الميدان، محاولاً إظهار عواطفه وأحاسيسه
الجياشة تجاه صاحبه التى حارب من أجلها، يقول :

وكأنا نظرت بعينى شادن رشاً من الغزالن ليس يتوأم

هنا حركة الشادن - ولد الغزال- وهو ينظر إلى أمه وهي صورة، كما قدم لنا
صورة للعينين تكشف عن جمال مستمد من الأطباء، كما يصف طيب الرائحة بقوله :

وكان قارة تاجر بقسيمة سبقت عوارضها إليك من الغم
ولم يكتف بذلك، بل أعطى لنا صورة من رياض الصحراء، ليشبه بها حبيبته، فيقول :
أو روضة أنفنا تضمن نبتها غيث قليل الدمن ليس بمعتم
جادت عليه كل يكر حشرة فتركن كل قرارة كالدرهم
سحا وتسكتا فكل عشية يجرى عليها الماء لم يتصرم
فترى الذباب بها فليس ببارج غردا كفعل الشارب المترنم
هزجا يحك زراعته بذراعاه قدح المكب على الزناد الأجذم . ٥

صورة لروضة بكر، ضمن الغيث نبتها وغناه، ليس بها روث ولا دمن، وليست
مباحة للدواب والناس، فهي أطيب ما تكون رائحة ونضرة، ويجود عليها المطر المتواصل
كانه عين لا ينقطع معينها، ويترك بها كل حفرة كأنها الدرهم في لمعانه واستدارته، وصفاته
وهذا المطر يسح سحا، ويتصب بشدة، وبهطل عليها كل مساء لا ينقطع، فإذا أصبح
الصباح كانت زاهية عبقرة الشذى، كل شيء فيه يغنى، راقص البهجة.

وقد جاء ذكر عيلة التي أحبها في المقدمة عندما قال :

يا دار عيلة بالجواء تكلمى وعسى صباحا دار عيلة واسلمى
دار لآتية غصين طرفها طوع العناق لذيدة المتبسم . ٥

وفي الأبيات القادمة يسائل عنرة الغراب «(رمز الشؤم)» - عن فراق حبيبته التي
وقع ضيدا في شباكها، أين حلت وفيم نزلت ؟ فقد سبب بعادها جرحا لا يقدر على
مداوانه أحد، وأصبحت نار الفراق تاجع عظامه، فلن ينشئ عن مضجعه طيفها، حتى يأتيه
من يحبره عن مكانها، فقد تعلق وهام بها، وأصبح قلبه يقتفى آثار الحفاف الجمال على

الرمال - صورة من الصحراء - وأضئ جسمه السير على الجبال، حتى أصبح خيالاً لا يرتجى طيف الخيال - صورة موحية بما آل إليه حاله - هذا هو في الصحراء بين الكثبان والرمال، والرهاد والنجاد، هائم في القيقظ الشديد، وراء أمل شهيد، وقد استطاع أن يصور مشهد الفراق بهذا الكم من التشبيهات التي أوحى بهديد من الصور الجزئية المستمدة من البيئة الصحراوية.

أما في الوادي فينتقل بنا إلى مشهد آخر، يصور جزئية أخرى يضيفها إلى سابقتها ليحسم حالته التي وصل إليها أو وصلت إليه من فراق صاحبه، فهذا طير على الأغصان ينوح لفراق إلفه، فيجد فيه مجالا للحوار، فهو شبيهه فيما يعانين منه، ولكنه مختلفان في التعبير عن مشاعرهما، فهذا يبكي بلا دمع وهو يفيض دمعاً وربما كان الغيض أعمق من الفيض في الدلالة على الجرح والذي دعا إلى هذا الإحساس هو الفراق، وما يتركه في نفس العاشق، فهو لا يقوى عليه رغم مقاتلته لكل جبار عنيد . إنها صور معبرة في تألفها عن موقف يتعرض له الغيـون .

إن الشاعر عندما شعر بالضيق يملك عليه أقطار نفسه، أراد أن يتخلص منه، وأن يفك هذا القيد عن صدره، فلجأ إلى الطبيعة يستلهم منها ما يعينه على تساؤلاته، ويشعره بالاستقرار من حيرته، فيرى الأغصان في الوادي، وعليها طير بالك حزين، فيقيم حواراً بينها وهذا من باب التجديد في الصورة - فهما متشابهان في الحدث، مختلفان في التعبير عنه، رغم أن الإحساس واحد، والمشاعر واحدة، اسمعه يقول، وهو يجي الدار، ويذكر الآتية الجميلة، غضيضة الطرف، لذيدة الفم، شهية العناق، ويتمنى حلول اللقاء، ويذم الفراق ويغضه، يقول، وقد غابت عنه حبيبته، وأبعدتها عنه الليالي، فأصبح جريحاً، تسرى فيه نار تأجج في العظام:

غراب البين مالك كل يوم تعاندني وقد أشغلت بالي
كأنني قد ذبحت بحد سيفي فرائذك أو قنصتك بالحبال

بحق أببك داوى جرح قلبى وروح نار سرى بالمقال
 وخير عن عيلة أين حلت وما فعلت بها أيدى الليالى
 فقلبى هائم فى كل أرض يقبل إثر أخفائى الجمال
 وجسمى فى جبال الرمل ملقى خيال يرتجى طيف الخيال
 وفى الوادى على الأغصان طيرٌ ينوح ونوحه فى الجو عال
 فقلتُ له وقد أبسدى تحييا دع الشكوى فحالك غير حالى
 أنا دمعى يفيض وأنت بكى بلا دمع فذاك بكاء سأل
 لحا الله الفراق ولا رعاه فكم قد شك قلبى بالنبال
 أقبل كل جبار عنيد ويقتلنى الفراق بلا قتال

يصف عنزة الحب فى نفس العاشق، ويرمى غراب البين بتهمة الضيق، ويهجه
 الطير على الأغصان فينوح ويفيض دمه، مع أنه لم يشغل بذلك عن فروسيته وبطولته، فهو
 معنى بشيء آخر يدفعه إلى الفخر بنفسه، وإثبات ذاته . أما وصف النساء فلم يكن هو ما
 يسعى إليه فى قصائده، ولذلك لم نجد فى صوره عن المرأة إلا تكرارا لبعض الصور التى
 استخدمها الشعراء قبله فى وصف المرأة حتى أننا نراه من خلال هذا الوصف يميل إلى
 شكواه، ومناجاته، وأسلته الخاترة، واصفا بذلك الحالة النفسية التى يمر بها، وهو يقاخر
 بشجاعته، يريد أن يشهد حييته على فروسيته وبطولته الحارقة فيطالبها أن تشهده أنساء
 المعارك وهو يطاعن ويقاتل ويثر بخواف فرسه الغبار، ناسيا ما شغل الشعراء الآخرين من
 صور المرأة الجسدية، يقول :

ففى وانظرى يا عبل فعلى وعائنى طعائنى إذا رى العجاج المكدر

تري بطلا يلقي الفوارس ضاحكا ويرجع عنهم وهو أشعث أغبر ٥٢

يقول عنتره مركزا على تصوير عواطفه نحو عيلة، وما عاناه من أشجان وحزن، مستغلا عناصر الطبيعة المادية في صورته المختلفة في هذه الصحراء التي أصبحت مسرحا للآرام :

بين العقيق وبين بُرْقَةٍ تَهْمِي طَلَلٌ لَعِيلَةٌ مُنْتَهَلُ الْمَعْدِ

يا مَسْرَحَ الْأَرَامِ فِي وَاْدِ الْحَمَى هل فيك ذو شَجْنٍ يَرُوحُ وَيَقْتَدِي ٥٣

ويزداد حزنه حتى يصل إلى ذروته حين يعرض مشهد الوداع، وموقفه لحظة الفراق، يقول :

ولقد حبست الدمع لا يَخْلَا بِهِ يَوْمَ الْوَدَاعِ عَلَى رُسُومِ الْمَعْدِ

وسألت طَيْرَ الدَّوْحِ كم مثلي شَجَا بِأَتَيْنَهُ وَحْنَيْنَهُ الْمَتَرَدِ

إن في حياة عنتره حيا عميقا لعيلة، أبان عنه وأعلنه، ووصف مشاعره وأحاسيسه، لكنه لم يستطع أن يبلغ ما بلغه غيره من وصف أعضاء المرأة وجسدها، وتفصيل دقائقها، وما حيلته في ذلك وهو البطل الهمام في المعارك، وحسه ذلك ليقربه من صائته، فمع أنه لم نجد عنده مثل ما وجدناه عند غيره من الشعراء السابقين، غير أننا لم نعدم أن نقرأ له غزلا وإن كان عذريا عفيفا، وهو نوع من الأغراض التي شاعت عند الجاهليين.

أما عمرو بن كلثوم، فقد كشف في قصيدته المشهورة عن كثير مما لم يكشفه غيره من الشعراء الكبار، وذلك بعد أن تحدث عن ساقيته - (أم عمرو) - التي قال لها :

صننت الكأس عنا أم عمرو وكان الكأس مجراها اليمينا

فقد رسم صاحبه وجسمها، رسما وتجيما دقيقا، وكانت صاحبتة قد ظننت وتركت الديار، فعاد يرسم لها صورة مادية جسدية، فوصف ذراعها وتديها، وظهرها وروادفها وساقها، وكانت أوصافه لها تمثل أضخم ما تراه العين من صفات جسدية في

بعض الأوصاف، وترى في هذا التمثال الأدبي، بعدا عن مقاييس الجمال في عصرنا الحاضر، ولكنها صفات جمالية في ذلك الوقت، فالخلى في رجليها- وإن كانت هذه صورة نراها في عصرنا الحديث - وذراعاها مثل ذراعي الناقة الكاملة الأعضاء البيضاء البكر، والتدى مثل حق العاج، رخص لم تمسه كف، والظهر مثل عود شجرة طويلة لينة، والأرداف من البدانة بحيث يضيق الباب عنها، والكشح ضامر، والساق من العاج، أو من الرخام، يرن عليه صوت الخلى، يقول :

تُريكَ إذا دَخَلْتَ على خَلاعٍ وقد أَمِنْتَ عِوْنَ الكائِثِينا
ذِراعِي عَظِلَ أَدْمَاءَ بَكْرِ هَجَّانِ اللونِ لَمْ تَقْرَأْ جَنِينَا
وَتُدِيَا مِثْلَ حَقِّ العَاجِ رَخَصَا حَصَاتَا مِنْ أَكْفِ اللامِسينَا
وَمَتْنِي لَدُنِّي سَمَقَتْ وَطَالَتْ رَوَدَفُهَا تَنوُّءُ بِمَا وَلِينَا
وَمَأْكَمَةٌ يَضِيقُ البابُ عنها وَكَشَحَا قَدْ جُنُنْتُ بِهِ جُنُونَا
وَسَارِيَتِي يَلْتَضِطُّ أَوْ رُخَامٍ يَرِنُ خَشاشُ حَلِيهِمَا رَتِينَا هـ

وهذا قيس بن الخطيم، يصف جمال الشعر في حركة يجمع فيها بينها وبين الظبية حين تحنر على وليدها، يقول :

فَمَا ظُبيَّةٌ مِنْ ظُباءِ الحِسا ع عِطَاءِ تَسْمَعُ مِنْهَا بِغَامَا
تَرْشَحُ طِفْلا وَتَحْنُو لَهُ بِحَقْفٍ قَدْ أَتَبَتَ بِقَلَا تَوَامَا
بِأَحْسَنَ مِنْهَا غَدَاةَ الرَحِيلِ قَامَتِ تَريكَ أَثِيثًا رَكَامَا هـ

أما عروة بن الورد فقد جعل من حياته خادمة " للقيمة " اجتماعية الرفيعة وفداء لها حين قال في حقوق المجتمع :

دعيني أطوف في البلاد نعلني أفيد غنى فيه لذي الحق محمل
 ليس عظيمًا أن نلّم ميلّة وليس علينا في الحقوق معول
 فإن نحن لم نملك دفاعًا بحدثي نلّم به الأيام فالموت أجمل ٥٦

في هذه الأبيات القليلة استطاع عروة أن يرسم لنا صورة من نزعة الإنسانية التي وهب حياته لتحقيقها، ويحدد هدفًا آخر من أهداف حركته الاجتماعية .

إنه يريد أن ينطلق في رحاب الأرض المترامية بحثًا عن الغنى الذي استأثرت به لنفسها الطبقة المتحكمة في توجيه حياة المجتمع كيف تشاء - وكان هذه الحياة وفقًا على المال حده - وهذا ما نجده الآن امتدادًا لما شغل فكر السابقين، فمراكز القوة في أي مجتمع قوامها المال - وكل الناس يطلبون الغنى ليفرضوا كلمتهم على غيرهم، وليصبحوا اليد العليا التي تحرك كل شيء. أما شاعرنا فلا يريد «إلا لهذا الغرض، وإنما يطلبه ليكون عنصرًا مؤثرًا في حياته الاجتماعية، وعاملًا لتحقيق أهدافه الإنسانية التي يعمل لها، من الوفاء بحقوق مجتمعه عليه، والدفاع عن سلامته الاجتماعية، ونصرة الضعفاء والمظلومين والمعتدين ممن إخوانه في الإنسانية - وهذا هو مصدر الجديد في الصورة - فالصورة عندنا لأصحاب المال من أجل السيطرة والتحكم، ولكنها عند عروة غير ذلك فهي مسخرة لخدمة الإنسانية فعناصر الصورة هنا شيء مغاير عما ألفناه من صور في هذا المعنى، ويبدأ عروة صورته بحديث مع زوجه التي تحاول أن ترده عن مغامراته خوفًا منها على حياته، وتلك سمسة من سمات قصائد الصعاليك ومقطوعاتهم، فالزوجة هنا - وهي الحبيبة - تتخذ من مكانتها دافعًا لتحقيق نظرة سامية .

وقد رأينا في هذه الأبيات القليلة السابقة أن شاعرنا يستنكر أن يقف من مشكلات مجتمعه وحقوق أبنائه المشروعة موقفًا سلبيًا، إنه يريد أن يكون عاملًا إيجابيًا فيسهل بحوض أعماق مشكلاته، ولا يقف على هامشها متفرجًا لا رأى له، فالموت خير له من أن يقف

هذا الموقف السلبي، فإذا كنا نقف عاجزين عن المشاركة في الدفاع عن حقوقنا فما قيمة الحياة ؟

إن مفهوم صورة الجمال عند عروة يرتبط بالعمل القيم، فما دامت الحياة قادرة على تحقيق هذا العمل فهي جميلة ومطلوبة، لكنها إن عاجزت عن ذلك فالوت أجمل منها بكثير. إن في مثل هذا الفهم سموا مبكرا لإدراك قيمة الوجود والعدم حقا.

أما فتاة المنخل الشكري، فهي فتاة ترفل في الدمقس والحرير، وهي رشيقة الحركة، مشوبة العاطفة، التفت الشاعر إلى صباها وجمالها ولباسها وحركاتها وحديثها معه فوصفها وصفا دقيقا مشبها إياها بالقطاة تمشي إلى الغدير، وأنها تنفس كتفيس الظبي البهير، يقول :

ولقد دخلتُ على الفتاة	ة الخدر في اليوم الماطر
الكاعب الحسناء تر	فل في الدمقس وفي الحرير
فدفعتها فتدافعت	مشمى القطاة إلى الغدير
ولثممتها فتتنفست	كتنفس الظبي السهير
فدننت وقاللت يامنخل	ما بجسمك من حرور
ما شفت جسمي غير حبي	فاهدنى عنسى وسيري ٥٧

ولعلنا نلاحظ أن الشاعر يتخذ نفس الأسلوب الذي سار عليه امرؤ القيس، فهو قد اقتحم خدر صاحبه في يوم مطر، لعل المعاناة في مثل هذا اليوم تكون مؤسرا لجرأته وجسارته، وعدم ميلاته بالصعاب، وقد يشير هذا اليوم عنده إلى الإحساس بالجمال والصفاء والنقاء الذي يتلاءم مع هذه الحسناء الكاعب التي أخذ يصورها هذا التصوير المفصل الذي رأيناه .

فقد تناول الشعراء المرأة في شيء من التفصيل، الكل معنى بها، يقف أمامها مصورا كل ما فيها من أجزاء، وهم وإن اجتمعوا في تصاويرهم على معانٍ واحدة، إلا أن منسجم المصور البارع ومنهم المبدع الفائق، والكل في حلبة واحدة يتبارون.

كل هذه صور لبعض الشعراء الذين عتوا بوصف المرأة، فقدموا نماذج لها في اكتمال خلق، وفننة حديث، ورأينا عندهم تطورا في الصورة من شاعر لآخر تبعاً لتأثره بعوامل مختلفة، بيئية وثقافية واجتماعية، مما جعلنا نميز هذا التطور عن غيره من الصور التقليدية، من خلال هذا الغرض الذي يقاس عليه في الأغراض الأخرى للقصيد.

وكانت الصور في كل ما عرضناه من شعر للشعراء، هي الوسيلة لبيان ما يقصده الشاعر، وهي من وسائل الأداء الشعري في الجاهلية، وهي أداة معقدة مركبة، أخذت أثناء فترة، تبدأ بالتشبيه وتنتهي بالقصة الرمزية التي تستخلص شخصياتها من الواقع والخيال مجتمعين .

إن الشعراء جميعاً قد تناولوا الحديث عن المرأة لأنها مفتاح القصيدة عندهم، فوصفوها بصفات مشتركة وإن اختلفت صورهم، ويمكن لنا أن نقول عن الصور التي رأيناها فيما عرضناه من شعر لبعض الشعراء، أنها على سبيل المثال لبيان التطور الذي جاء في صورهم.

وما نريد توضيحه خلال هذه الأبيات السابقة واللاحقة في هذا المضمار، وما نحسب أن نؤكد به هو أن النسيب عند الجاهليين لم يكن يقل أهمية عن أي موضوع آخر، والدليل على ذلك أن الشاعر الجاهلي يجعل هذا الغرض دائما مركز الصدارة، وأن الأبيات التي ينصصها للحديث عن المرأة يجعلها في مقدمة أي غرض آخر .

إذن المرأة في حياة الشاعر لا تقل منزلة ولا أهمية عن أي موضوع آخر يشغله، ويستحوذ على اهتمامه، وهذا واضح في الملاحظات، وفي الشعر الجاهلي بصفة عامة.

إن تجاه شعور الشاعر نحو المرأة يجعله يحس بدفئها وعطفها، فينتجها إليسها ويجسد في ذكرها تلك الواحة الظليلة التي تقيه قسوة الحياة وخشونة العيش المليئ بالثارات والغروب، ومن ثم فإن هذا الموضوع يحقق له التوازن في مشاعره وحياته.

ولقد كان وصف الشاعر للمرأة وصف المعجب المفتون، وهو المتحدث عما يصفى عليه راحته واستقراره، والملاحظة المهمة هنا هي أن الشاعر الجاهلي كان يخلط بين المرأة والطبيعة بشكل واضح، بل يحاول المزج بينهما قدر إمكانه، والأبيات التي تعرضت لها أوضح مثال على ذلك حيث نجد فيها ارتباط الغزل بذكر الديار المقفرة، والأماكن الخاوية التي غادرها الأحبة فيظل يسأل الآثار الباقية ويحاول استعطافها من مثل ما رأينا عند امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى وطرفة بن العبد ومن على درهم.

إن الطبيعة بلا جدال هي التي أيقظت حنين الشاعر وشوقه وجعلته يحوم في عالم كلي لا تفصل أجزأه، ولعلنا ندرك مسألة الجانب الحسي في حديث الشاعر عن المرأة، فشخصية الشاعر وطريقة معيشته تدلنا على أن الشاعر كان يعيش حياة لاهية في عبث ولا مبالاة وعلى ذلك فالتمثل بالصفات المحسوسة هي الغالبة على شعر الشاعر.

وبعد هذه النماذج من شعر الشعراء في الغزل يمكن أن نقول : إن صورهم عن المرأة مشتركة ومكرورة لا تكشف عن حب صادق بقدر ما تكشف عن مهارة فنية، في نحس تمثال ينظر لروعة دقته المارة في تفصيل موح للأعضاء من مثل العينين والألسن والجيد والنحر والشعر والأصابع، والمتين والظهر، محاولا تجميع كل هذه العناصر في صورة كلية تظهر في تصويره لمشيئها أو تحركها. ولم يكتف بالحركة مع اللون، بل يعمد إلى طيب الرائحة التي تفوح منها فتنتشر في كل مكان تخطو إليه أو تتركه، وهذا الإبداع التصويري إنما هو مستمد من اغيط المعيش، لكنه استطاع بملكته أن يجعل من هذه الأدوات مثالا ناطقا للجمال، كل بحسب قدرته الفنية، واستطاعته في تلوين الصورة الفنية مما جعلنا نمسز واحدا عن آخر في هذه الحلية، وعلى قدر ما غمك أيضا من وسائل التذوق يكون الحكم صادقا.

ويمكن القول بأن فن الغزل عند الشعراء، فن لا يمكن البعد عنه، فهو انجال الرحب الذى يجد فيه الشعراء متنفسهم، وراحتهم النفسية عندما تتقرب المرأة إليهم، أو تبعد عنهم، بقدر المسافة بينه وبين المرأة، يكون فخره برجولته ومكانته وسط قومه، حتى عنصرة الشاعر الذى عرف بقدرته وكفاءته البطولية، لم يفتح بذلك فراح يتقرب إلى عبلة عليها تعيد إليه ضالته.

وقد حرص الشعراء في هذا الغرض على تجديد صورهم من خلال ما استمدوه من حلى وما عرفوه من طيب، مما أضفى إشعاعاً على صورهم بألوان مختلفة.

إن المرأة العربية احتلت في أدبنا صفحات كثيرة، لأنها كانت مدار حياة الرجل، رضع فخرة، ومكان شرفه، وحى وطنه الصغير.

والغزل في كتابات النقاد والعلماء شبيه بالنسب والشبيب، وقد أقرودوا أبواباً للحديث عن المرأة، وفصولاً لمختار النسب على مر العصور.

والغزل أكبر عون لنا في فهم هذه الحياة الاجتماعية، فهو يرسم المرأة في حركتها، وتنقلها، ومنهاج عيشها.

وهكذا، وبعد هذا العرض لنماذج من أشعار الشعراء حول المرأة، يتبين لنا تسابق الشعراء في هذا الميدان، كل يدل بدلوه في هذا المعين الذى لا ينضب، متبارين فيما يكون له فضل السبق في هذه المباراة الحسية والوجدانية، وهم إن كانوا يشتركون معاً في كثير من الصور التى يترجون بها عن فيضهم العميق تجاه هذا الرمز الذى يدل على النماء والعطاء، والخير والحياة والتفاؤل الذى يعيد إليهم أمنهم وراحتهم وسعادتهم؛ إلا أننا نحس بقاعلية صورة دون سواها، ونقف أمام وصف بعضهم، ونطيل الوقوف عند لوحته، على حين ترى أنفسنا مستمرين في مشاهدة الصور التى قد تأتي متتابعة ومتلاحقة في العرض بقليل من الإحساس والشعور، ومرجع ذلك إلى فنية الشاعر، وعمق تجربته وصدقه فيما يحسه وما يشعر به.

وقد عمد الشعراء في وصفهم إلى استخدام الصور الجزئية التي تظهر واضحة من خلال حشدهم التشبيهات التي تبرز المعنى وتوضحه، وتقوم بنقل الصورة إلى المتلقي الذي يحس بروعتها وجمالها.

ورغم أننا نرى هذه الصور الجزئية واضحة عند الشعراء السابقين، وهذا الكم المتراكم من التشبيهات فيما قدمناه من نماذج - في غرض ما - عند غالبية الشعراء إلا أننا نلاحظ تطوراً في الصورة عند البعض منهم، فمن تقلبوا على الأمصار المختلفة، واختلفوا على الأماكن المتباينة.

(٤) الناقّة

يكثّر وصف النوق، والحديث عنها في الشعر الجاهلي كثرة تلفت النظر، فقد كان لها مكانة نبيلة في نفوس الجاهليين، فهي الرفيق الطيب في السفر، والمأل الذي تقاس به الشروء، ومصدر الحصب والنماء، لذلك ولع الشعراء بها، وحنوا إلى تصويرها والحديث عنها وإمضاؤهم الموم وتسايتها بها . ويتردد "الإمضاء" و "التسليّة" ترددا قويا في معلقة "طرفة بن العبد" والأشياء في الشعر يلفت بعضها إلى بعض، فالهموم تلفت إلى الناقّة، والناقّة تلفت إلى الكون، والكون يلفت إلى الذات . والحقيقة أن الناقّة تقصى هموم الشاعر وتسليها بطرق شتى أهمها اثنتان: بالرحلة في الصحراء، وتأمل الكون وما يضطرب فيه، والتماس العزاء مما يرى، والتسرية عن النفس به على نحو ما نرى عند "طرفة" في وصفه لناقته أنيسه الأمانة الضامرة، التي يطوف عليها أطراف الجزيرة، فتطول صحبته لها، ويكثر نظره إليها، من أجل ذلك يبعد في وصفها، ويكسب صورها نشاطا وحركة، ويكسوها بالظلال، ويرسم جسمها في خطوط كبيرة على دقة واستيعاب، يقول في معلقته :

وإني لأُمِضِي الهَمَّ عند احتضاره	بعوجاء مِرْقَال تَرُوحَ وَتَسْقُدِي
أُمُومٍ كَالْوِاحِ الْإِرَانِ تَسَاتُهَا	على لَاحِبٍ كَأَنَّهُ ظَهْرُ بُرْجِدِ
لَهَا فَيُخَذَانِ أُكَيْلَ النَّحْضِ فِيهِمَا	كأنهما بابا مُنِيفٍ مُمَرِّدِ
وَهَيَّ مُحَالٌ كَالْحَنَى خُلُوقُهُ	وَأَجْرَتُهُ لَزَّتْ بِدَايِ مُنْضِدِ
كَتَطَرَةِ الرُّومِ أَقْسَمَ رَبِّهَا	لَتَكْتَفِنَ حَتَّى تُشَادَ بِقَرْمِدِ
وَاتْلُعَ نَهَاضٌ إِذَا صَعَدَتْ بِهِ	كَسُكَّانٍ يُوَصِّى بِدَجَلَةِ مُضِيدِ
وَجُمُومَةٌ مِثْلُ الْعَلَاةِ كَأَنَّمَا وَعَى	الْمُلْتَقَى مِنْهَا إِلَى حَرْفِ مِيرِدِ
وعينان كالماويتين استكنتا	بكهفي حجاجي صخرة قلت مؤردِ

وَحَدَّ كَقَرطاس الشَّامِي وَمِشْفَرَّ كَسَبَتِ اليماني قَدَّهُ لَمْ يُجَرِّدْ هـ

ناقته ضامرة نجية سريعة مرقال، وذنبها ذبال كثير الوبر يشبه في ذلك جناحي نسر قديم، ولها فخذان مكتوتان باللحم، وفقرات متداخلة تكون مع الأضلاع قسبا متراصصة. وهي في صلابتها كقنطرة الرومي بناها الصانع بالآجر المتين. إنها ضخمة الرأس، طويلة العنق قوية، ولها خد كالقراطاس الشامي أبيض لا شعر فيه، ومشفر كالجلد المدبوغ لم يميل في تقطيعه، وعيناها كالمرآتين استكنتا في كهف جلي.

لقد صور الشاعر كل عضو من أعضائه بشيء وقع عليه حسه كالنسر، ومشيد القصور، والقسي والقنطرة والقرطاس الشامي والجلد المدبوغ والمرآة. وهذه كلها في تناول خياله أو في ملك نظره، يمد يده إليها حين يريد. وقد بسطها بسطا ماديا حسيا، فصور أجزائها شيهة هذه الأشياء.

وهكذا أبدع الشعراء في وصف أهم وسائلهم في حياتهم الصحراوية، ولقد رأينا الشاعر العربي يرسم ما يرى ويصور ما يشاهد، ويصف ما يحس، وينقل الصوت والحركة والنشاط، في جزيرة عرفت برماها وأنوائها ورياحها، ولا غرو في ذلك فهي ناقته السق تنهض فيها إلى غايته، تؤنس وحشته، وتخفف وحدته.

أما بشامة بن عمرو بن الغدير، فقد صور ضخامة أذن الناقة متبللة بالعرق، ولها صدر عريض كأنه الطريق الواسعة، وهي شديدة الوطء كالسيد القوى العزيز يطا الذليل في جيروت، وألما أسرع من نعامه حين يطاردها الظليم، وهي في ضخامتها تشبه السفينة تخسو العباب، وتجرى في اليم لا يدركها أين ولا يلحقها وئ، مكتوة اللحم، قوية الفخدين، متسعة الصدر، سريعة السير، تجرى كأنها تخوض في عباب متلاطم، يقول :

إِذَا أَقْبَلْتُ قَلَّتْ مَذْعُورَةٌ مِنْ الرَّمْدِ تَلْحَقُ هَيَّجًا ذَمُولًا
وَإِنْ أَدْبَرْتُ قَلَّتْ مَشْحُونَةٌ أَطَاعَ لَهَا الرِّيحُ قَلْعًا جَفُولًا

وإن أعرضت رآء فيها البصيرُ مالا يكلفه أن يغيبه ٥٩

فإذا أقبلت عليك حسبتها قد غلكتها الدعر وركبها الفزع لشدة نشاطها، وإذا أدبرت حسبتها سفينة، وإذا تحولت عنك عرفت منها مالا يخطئ معه ظن، ولا يحجب فيه تقدير.

والنقشب العبدى وصف الناقة بوفرة اللحم وكثرة الشحم وسمنة العنق، سنامها ضخم يشبه قبة القصر العظيم، مملئة الوجنتين، ثخينة الجلد وأعضاؤها كأعضاء الجمل، تنسamy بعنقها إذا سارت، وكاهلها سامق كالخشن المنيع، وهى كذلك سريعة الجسرى، جميلة فى إرقاقها، تصل الليل بالنهار، ولا تنوح حاديتها إلى زجر أو نغم. تشبه فى جمافها الثور الوحشى، تقوم بمهمتها فى صر وجلد وبقطة، يقول:

قطعت بقتلاء السدين ذريعة يقول البلاد سؤمها ويريدها
فبت وياتت كالنعامية ناقسى وياتت عليها صفنتى وقتودها
وأغضت كما أغضيت عيني فعرست على اللقينات والجران هجودها
على طرقى عند الأراكية ربى تؤلذى شريم البحر وهو قعيدها
كان جنيبا عند معقد غرزها تراولسه عن نفسه ويريدها
تهالك منها فى الرخاء تهالك تهالك إحدى الجونى حان ورودها
فنهنت منها والمنايسم ترتسمى بمعزاة شتى لا يرد عتودها ٦٠

فالناقة تشكل عند العربى عنصرا أساسيا فى حياته الصحراوية لا يستغنى عنها فى كل شئونه التى يمارسها، من أجل ذلك وصفها وصفا يكشف عن تعلقهم بها، وحبهم لها، كما أجاد فى رسمها .

ولا يصف المقلب أعضاءها كلها، ولا يبلغ إلى إحصاء كل ما فيها، وإنما يذكر خدمتها له، وقيامها بمهمتها في صبر وجلد وبقطة، وهذا كل ما يحتاج إليه السارى والراكب. ويقول في لونه التي قيل عنها: "لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلموه":

فصل الهم عنك بذات لوث	عذافرة كمطرقة القيون
بصادقة الوجيف كأن هرا	يباريها ويأخذ بالوضين
كساها تامكا قردا عليها	سوادى الرضيخ من اللجين
إذا قَلِقْتُ أَشَدُّ لَهَا سَنَاقَا	أمام الزور من قلق الوضين
كان مواقع الثغفات منها	معرس باكرات الورد جون
يَجْذُ تنفس الصعداء منها قُو	ي النّسع المحرم ذى المتون
كان نفى ما تنفى يداها	قذاف غريبة بيذى معين
تصك الحالبين بمشقتير	له صوت أبج من الرنين
تشد بدائم الخطران جئل	كخابة قرع مقلات دهيـن
وتسمع للذباب إذا تغنى	كتغريد الحمام على الوكون
فألقيت الزمام لها فنامت	لعادتها من السدي المبين
كان مناخها ملقى لجام	على قرواء ماهرة دهيـن
يشق الماء جؤجؤها ويعلو	غوارب كل ذى حدب بطيـن

تَجَسَّسُرُ بِالنَّخَاعِ وَبِالْوَتِينِ	عَدَتْ قَوْدَاءَ مَنْشَقَا نَسَاهَا
تَأَوَّهَ آهَةً الرَّجُلِ الْحَزِينِ	إِذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بِكَسِيلِ
أَهْذَا دَيْئُهُ أَبَدًا وَدَيْنِي	تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي
أَمَا يُبْقَى عَلَيَّ وَلَا يَقِينِي	أَكَلُ الدَّهْرِ حَلٌّ وَارْتِحَالٌ
كَذُكَانِ الدَّرَائِنَةِ الْمُطْمِنِ	فَابْقَى بَاطِلِي وَالْجَدُّ مِنْهَا
عَلَى صَحْصَاحِي وَعَلَى الْمُتُونِ	فَرَحْتُ بِهَا تُعَارِضُ مُسَيِّطِرَا
أَخِي التَّجْدَاتِ وَالْحِلْمِ الرَّصِينِ	إِلَى عَمْرٍو وَمَنْ عَمْرٍو أَتَتْنِي
فَاعْرِفْ مِنْكَ غُثَى مِنْ سَمِينِي	فَإِمَّا أَنْ تَكُونَ أَخِي بِحَقِّ
عَدُوًّا أَتَقِيكَ وَتَتَقِينِي	وإِلَّا فَاطْرَحْنِي وَاتَّخِذْنِي
أُرِيدُ الْخَيْرَ أَيُّهَا يَلِينِي	وَمَا أَدْرِي إِذَا يَمَسَّتْ أَمْرَا
أَمْ الشَّرُّ الَّذِي هُوَ يَبْتَغِينِي	أَلْخَيْرُ الَّذِي أَنَا أَبْتَغِيهِ
وَلَكِنْ بِالْمَعْقِبِ نَبْتَئِينِي	دَعَى مَاذَا عَلِمْتَ سَأَتَقِيهِ

إن ناقة المنقب دليل على تحول وتغير في صورة الناقة الجاهلية، فعلى كثرة وصف الإبل في الشعر الجاهلي لا نرى شاعرا يحاور ناقته، أو يلغث إلى واقعها النفسي بما يتلج فيه من المشاعر والأحاسيس إلا نادرا كما نرى في هذه القصيدة. وهذا التحول والتغير هو إرهاب واضح بانتقال المجتمع الجاهلي من الطبيعة إلى الحضارة . وقد قوى هذا الإرهاب في وصف الحيوانات الأخرى كالجوار وحمار الوحش والبقرة الوحشية .

نحن أمام ناقة تحاور صاحبها، وتأوه وتتوجع مما نزل بها كالرجل الحزين . وينبغي أن تستوقفنا هذه الصورة، فليس في الشعر الجاهلي تشبيه للناقة بالرجل إلا في هذا البيت . وليس هذا الرجل سوى المثقب نفسه على أغلب الظن . وهي تشكو ظلم صاحبها وعدم إشفاقه عليها، وتستكر سلوكه استكثاراً ساخطاً تسرى فيه روح العتاب، وقدر يسير من التأفف والضجر . لقد تامت صورة "الناقة" في النص، وتحولت تحولاً خليقاً بالإعجاب والتأمل، فبدت أول أمرها صامتة ثم بدأ تأوها كالرجل الحزون ثم تحررت من العجمة، وسقط جدارها الحجر بينها وبين صاحبها، فإذا هي تحاوره في أمره وأمرها متذمرة متأففة، يرهقها التفكير في الغاية العامضة التي لا تعرفها، ولكنها لا تكف عن الرحيل في سبيلها، فهي في حركة لا قداً ولا توقف .

إذا قمت أرحلها بسليل تأوه آهة الرجل الحزين
تقول إذا درأت لها وضيتي أهذا دينه أبداً ودينتي
أكل الدهر حلّ وارتحال أما يُبقى عني ولا يقيني

وليس هذا الموقف النفسي المضطرب المتلجلج الذي يكتنفه الغموض والسأم سوى موقف الشاعر نفسه، فكأنه قد قام مما يشبه الاستدارة، فاتخذ من الناقة معادلاً شعرياً له في لغته فنية مأكرة، وفي لغته فنية أخرى هي أدق وأخفى راح يزاحم المعادل الشعري أو يتسلط عليه، دون أن ينفيه، في صورة الرجل الحزين.

ثم اسمع هذا العتاب الساخط الحزين، البعيد عن روح الغزل كل البعد، عتاب يكاد ينفجر وتضي شرارته :

أفاطم قبل بينك متعيتني ومنعك ما سألت كأن تبينني
فلا تعدى مواعد كاذبات تمر بها رياح الصيف دوني

فَاتَى لَوْ تَخَالَفَنِ شِمَالِي خَلَاقُكَ مَا وَصَلْتُ بِهَا يَمِينِي
إِذَا لَقِطَعْتُهَا وَلَقَلْتُ بِسِينِي كَذَلِكَ آجَتَوِي مَنْ يَجْتَوِينِي

ليس من سب لهذا الضيق والتدمير والشكوى سوى الغموض، غموض موقف فاطمة منه، وهو موقف يوشك أن يكون بما فيه من العتاب والشكوى والغموض والإحساس بالظلم، صورة دقيقة من موقف "الناقاة" من الشاعر .

وهو في حديثه عن نساء الظمن يثير معاني الظلم والحُب والقطيعة، ويقرن هذه المعاني كما فعل منذ قليل بتهديد يسرى فيه الإحساس بالعجز والخضوع فيجوفه، ويحيله إلى رماد من الشكوى .

وَهنَ عَلَى الرِّكَائِزِ وَاكْتَسَاتِ قَوَاتِلُ كُلِّ أَشْجَعٍ مُسْتَكِينِ
وَهنَ عَلَى الظَّلَامِ مُطَلَّبَاتٌ طَوِيلَاتُ الذُّوَانِبِ وَالْقُرُونِ
فَقَلْتُ لِبَعْضِهِنَّ وَشَدَّ رَحْلِي لِهَاجِرَةٍ نَصَبْتُ لَهَا جَبِينِي
لَعَلَّكَ إِنْ صرِمْتَ الْحَبِيلَ مِنِّي كَذَلِكَ أَكْسُونُ مُصْحَبَتِي قَرُونِي

إنه لا يبادر إلى القطيعة، ولكنه يرد عليها إذا وقعت بقطيعة مثلها، بل هو يثير الغموض وينشر ضبابه فوق المشهد، فلا نكاد نرى من حقيقة هؤلاء النساء المتوارية خلف الكلل والوصاوص سوى وميض يشع عن بعد من عيون أولئك اللقاتات:

ظَهَرْنَ بِكَلَّةٍ وَسَدَلْنَ أُخْرَى وَثَقَبْنَ الْوَصَاوِصَ لِلْعُيُونِ

فالناقاة تشكل عند العربي عنصراً أساسياً في حياته الصحراوية، لا يستغنى عنها في كل شئونه التي يمارسها، من أجل ذلك وصفها وصفا يكشف عن تعلقهم بها، وحبهم لها، كما أجاد في رسمها.

وزهر بن أبي سلمى، يصفها ضخمة الوجنت، وثيقة الأعضاء، تشبه الحمل لشبيطة سريعة، تسير الليل والنهار في صبر وجلد، وذنبها ريان غليظ، ضخمة تضرب به ساقها، تجرى في سرعة كالريح لتبلغ بك إلى الهدف، تشبه البقرة الخنساء في جناها وتكوينها، كريهة عزيزة، جوابة الآفاق، ذكية الفؤاد، شديدة الذعر مخافة أن ينهال عليها السوط، يقول:

وَصَاحِبِي وَرْدَةٌ نَهْدٌ مَرَاكُلُهَا جَرْدَاءٌ لَا فَحْجَ فِيهَا وَلَا صَكَكَ
مَرَاكِفَاتًا إِذَا مَا الْمَاءُ أَسْهَنُهَا حَتَّى إِذَا ضُرِبَتْ بِالسَّوِطِ تَبْتَرِكُ
كَانَهَا مِنْ قَطَا الْأَجْبَابِ حَلَاها وَرَدَّ وَأَفْرَدَ عَنْهَا أَخْتَهَا الشَّرْكَ
جُونِيَّةٌ كَحِصَاةِ الْقَسَمِ مَرَّتَعُهَا بِالْمَنْسَى مَا تُنْبِتُ الْقَفْعَاءُ وَالْحَسَكُ
أَهْوَى لَهَا أَسْفَعَ الْخَدَيْنِ مَطَرُوقٌ رِيَشُ الْقَوَادِمِ لَمْ يُنْصَبْ لَهُ الشَّبِكَ ٦١

فهؤلاء الشعراء يتشابهون في وصف نياقهم، فيسمونها بالضخامة والقوة وسرعة الجري، وشدة الطاعة، يستعملون في ذلك الصور الحسية المادية، وسأقف عند قصيدة زهير هذه التي أشارت إليها عندما يصف مشهد صيد .

والمسيب بن علس، شارك في وصف الناقة ورسمها ضامرة الحصر، واسعة الخطو، حديدية البصر، شديدة الإذعان، ظهرها كقنطرة ملساء، مكتزة اللحم وسنامها ضخمة، وعنقها مستطيل، كالشراع، قوية الصدر نشيطة، تندفع نحو العدو كأنها تقاذف كرة في أرض منخفضة سهلة، أو كأنها في سرعتها امرأة تريد أن تسج ثوبها وأن تصه قبل أن يقع المساء وتطوى شرائع النهار، يقول :

مَرِحَتْ يَدَاهَا لِلتَّجَاعِ كَأَنَّمَا تَكْرُو بِكَفِّ لَاعِبٍ فَيُصَاعِ
فَعَلَ السَّرِيعَةَ بِأَدْرَتْ جُدَادَهَا قَبْلَ الْمَمَاءِ تَهْمُ بِالْإِسْرَاعِ ٦٢

فصورة الناقة جاءت لتشير إلى سرعتها في السير، ولضخامة طولها، وتقارب ركبناها حتى يصل بعضها بعضاً وهي من صفات النعامة، استعارها للناقة، تكاد تفرع من شدة نشاطها:

فَتَسَلَّ حَاجَتَهَا إِذَا هِيَ أَعْرَضَتْ بِخِمِيصَةٍ سُرْجِ الْيَدَيْنِ وَسَاعِ
وَكُنْ قَنْطَرَةً بِمَوْضِعِ كُورِهَا مَلَسَاءَ بَيْنَ غَوَامِضِ الْإِتْسَاعِ
وَإِذَا تَعَاوَرَتِ الْحَصَى أَخْفَافُهَا دَوَى نَوَادِيهِ بِظَهْرِ الْقَاعِ
وَكُنْ غَارِبَتِهَا رِبَاوَةٌ مَخْرِمٌ وَتَمُدُّ شَيْئَ جَدِيلِهَا بِشِرَاعِ
وَإِذَا أَطْفَتَ بِهَا أَطْفَتَ بِكَتَلِ نَيْضِ الْقَرَانِصِ مُجَفِّرِ الْأَضْلَاعِ

ويرى الأعشى الصحراء مقفرة، وهي وطنهم ومرتعهم ودنياهم، فيها تسير الإبل التي تخدمهم، ومن ثم وجب وصفهم لها، بعد وصفه هذه الصحراء القاسية ليشعرنا بقيمة السوق في حياة العربي، يقول:

وَبَلَدُهُ مِثْلُ ظَهْرِ التُّرْسِ مُوَحِّشَةٍ لِلسَّيْنِ بِالسَّيْلِ فِي حَافَاتِهَا زَجَلٌ
لَا يَتَمَنَّى لَهَا بِالْقَيْظِ يَرْكُبُهَا إِلَّا الَّذِينَ لَهُمْ فِيمَا أَتَوْا مَهَلٌ
جَاوَزَتْهَا بِطَلِيحِ جَمْتَرَةٍ سُرْجٍ فِي مِرْفَقَيْهَا إِذَا اسْتَعْرَضَتْهَا فَتَلُ ٦٣

فلا يقوى على هذه الأرض الموحشة التي يمثلها كالترس في وعورتها وقسوتها، إلا ناقة قوية سريعة، تقطع به هذه الأرض القاسية، وقد وصف ناقته هذه في غير قصيدة، فراه يصفها بأنها ناقة نطو أسفار صامرة، موثقة الخلق صلبة قوية في أرض وعرة صلبة موحشة لا يسمع فيها صوت سوى صوت الجن، يقول:

وَفَلَاةٌ كَأَنَّهَا ظَهْرُ تُرْسٍ لَيْسَ إِلَّا الرَّجَبُ فِيهَا عَلَقُ

قد تجاوزتها وتحتى مِرْوَحَ عَنَتْرِيسَ تَعَابِيَّ مَعَنَاقِ
 عَرِمِيسَ تَرَجُمَ الإِكَامَ بِأَخْفَافِ صِلَافٍ مِنْهَا الْحَصَى أَفْلَاقِ
 وَكَانَ الْقُتُودَ وَالْعَجَلَةَ الْوَقْـ سَرَاءَ لَمَّا تَوَاهَقَ السَّوَاقِ
 فَوْقَ مُسْتَبْقَلِ أَضَرَّ بِهِ الصَّبِـ سَفُّ وَزَرُّ الْفُحُولِ وَالتَّنْهَاقِ
 أَوْ فَرِيدِ طَاوِي تَضَيَّفَ أَرْطَا ةَ عَلَيْهِ مِنَ الْغُصُونِ رَوَاقِ
 أَخْرَجَتْهُ شَهْبَاءُ مُسَيَّلَةَ السَّوْدِ قِي رَجُوسَ قَدَامِهَا فُرَاقِ
 وَتَعَادَى عَنْهُ النَّهَارُ تَوَارِيدِ مَهْ عِرَاضُ الرَّمَالِ وَالذَّرْدَاقِ
 وَتَلَّتْهُ غُضْفٌ طَوَارِدُ كَالنَّحِـ سَلْ مَغَارِيثُ هَمْهِنَ اللَّحَاقِ

فلاة مقفرة ليس فيها ما تأكله الإبل، تجاوزها بناقة نشيطة قوية مسرعة كسرعة
 الحمار الوحشى، ثم يشبه ناقته بنور وحشى يصوره طاويا في ليلة من ليالى الشتاء قد باتت
 مستظلا بأرطاة والمطر من حوله ويخرج لنراه كلاب الصيد فأسرعت نحوه، لتدور بينهما
 المعركة التى لرى مشاهدتها في لوحته السابقة وهذه الصورة تتكرر عند شعراء العصر
 الجاهلى إذ يشبهون الناقة بوحش الفلاة يناحل كلاب الصيد ولكن الأعشى لا يطيل في
 هذه الصورة إطالة النابغة أو لبيد أو غيرها، كما أنه يعتمد إلى مبتكرات في صوره من مثل
 قوله في تصوير ناقته أيضا.

إِذَا مَا الْآتِمَاتُ وَتَيَّنَ حَطَّتْ عَلَى الْعِلَافِ تَجْتَرِعُ الْإِكَامَا

ويقول في السرعة:

بِجَلَالَةِ مَرْجٍ كَانَ بِدَفِّهَا هَرَا إِذَا انْتَعَلَ الْمِطِيُّ ظِلَالَهَا ٦٤

أما صورة ناقة النايغة الذبياني، فهي قوية شديدة، لا تشكو تعباً، مذكرة تشبه الجمل في صبرها على احتمال الصعاب في الصحراء، يقول بعد أن رأى الدار وقد أصبحت خاوية على عروشها:

نهضت إلى عذافرة صموت مذكرة تجل على الكلال
وله فيها أيضاً قوله يسرى عن نفسه لما أصابها من ضيق هذه الناقة القوية السريعة:
فسلّيتُ ما عندي بروحة عَريمٍ تَخُبُ بِرَحْلِي تَسَارَةً وتناقل
موثقة الأتساء مضبورة القرا نعوب إذا كل العتاق المراسل
ويقول مفصلاً سرعتها والوفاء:

كأنما الرجل منها فوق ذي جدد ذب الرياد إلى الأشباح نظار
سراته ما خلا حداثته لهق وبالقوائم مثل الوسم بالقار
صورة تعتمد على عنصر الحركة ليدعو البصر إلى أن يقف أمام كل مكان تتقل فيه
الناقة التي رسم جزئياتها وبين خصائصها.

وصورة أخرى للناقة وهي تتراجع في السير، وتدافع لـسرعتها وشدة سيرها،
يقول: ٦٥

بمصطحبات من لصاص وثبرة يزرن إلا سيرهن التدافع
سماما تبارى الشمس خوصاً عيونها لهن رذابا بالطريق ودائع
ويصف لنا امرؤ القيس قطعاً من بقر الوحش، يقول:

فَعَنَ لَنَا يَرْبُ كَانَ نِعَاجَهُ عَذَارَى دُورٍ فِي مَلَأَ مَذْيَلِ

فَادْبِرْنَ كَالْجَزَعِ الْمَقْصَلِ بَيْنَهُ بِجِيدٍ مَعَهُ فِي الْعُثِيرَةِ مَخُولِ ٦٦

يصف الجذع: يحرز بمائ أسود طرفاه وسائرته أبيض وكذلك يقر الوحش بسود
أكارعها وحدودها وسائرها أبيض، يعنى أن النعاج انصرفن مفرقات كالجزع.

أما دوار فصنم كانت العذارى يطفن به قبيل العيد وهن يرتديسن فاسخر الثياب
وجديدها. صورة الأبقار بعذارى دوار وهذه حركة طبيعية تأتيها أسراب الحيوان أول ما
تشعر بخطر يهددها ويبيض أجسادها يطلوه سواد أكارعها وأذنانها كصورة العذارى في
ألوانهن المذيلة.

وفي هذه الحركة شبه بين صفوف العقدة من الجزع وأشبهت الأرض الرملية بلونها
الأصفر المذهب حبات الذهب تفصل بين حبات الجزع البمان.

صورة تعتمد على اللفظ والعبارة، وصورة العقدة هذه مستمدة من واقع الحياة العربية
القديم.

وفي الصورة الآتية، يصف الناقة بحمار وحشى، يقول:

كَأَنِّي وَرْدَفِي وَالْقِرَابِ وَنَمْرُوقِي عَلَى ظَهْرِ عَيْرٍ وَارِدِ الْخَبَرَاتِ

أَرَنَّ عَلَى حُقْبِ حَيَالِ طَرُوقِهِ كَنَدُودِ الْاَجِيرِ الْأَرَبِ الْاَثَرَاتِ

عنيف بتجميع الضراير فاحش شَتِيم كَنَلَقِ الرَّجَّ ذِي ذِمَرَاتِ ٦٧

فالناقة نشيطة، سريعة، تشبه العير القوى السمين، وهو عير هائج شرس غيور على
إناله الأربع، وأمره ماض في هذه الأذن كمضى زج الرمح في المطعون، لا يرده شيء.

وقد رسم هذه النوق صورة مهلكة للصحارى التى تحتازها، يستمد عناصرها من
الرياح بما في حركتها القوية التى لا يحددها شيء، يقول :

وخرق بعيد قد قطعت نياطه على ذات لوث سهوة المشى مذعان

أما أوس بن حجر فيصف ناقته القوية التي جلّسه في رحلة إلى أعماق الصحراء،
ويطيل في وصفها، ثم يتخذ من تشبيهها بحمار وحشي جسرا يعبر عليه من وصفها إلى
وصفه، يقول:

وأدماء مثل الفحل يوما عرّضتها لرحلى وفيها جُراة وتقاذف
وعنّس أمون قد تعلّلت مئتها على صفة أو لم يصف لي واصف
كميت عصاها النقر صادقة السرى إذا قيل للحيران أين تخالف
علاية كنّاز اللحم ما بين خفها وبين مقييل الرجل قول لغائف
علاية من النوق المراسيل وهمّة نجاة عليها كثرة فهي شارف
جمالية للرجل فيها مقدم أمون ومثلقى للزميل ورادف
يشيعها في كل هضب ورملة قوائم عوج مجمرات مقاذف
قوائم آلاف توال لواحق ستواء لواء مئريذات خوائف
يزل فتود الرجل عن دأياتها كما زل عن رأس الشجيج المحارف
إذا ما ركاب القوم زيل بينها سرى الليل منها مستكين وصارف
علا رأسها بعد الهباب وساحت كحلوج قطن ترميه النوايف
وانحت كما أنحى العجالة ماتج على البئر أضحي حوضه وهو ناشف
يخالط منها لينها عجافية إذا لم يكن في المقرفات عجارف

كَانَ وَنَى خَانَتْ بِهِ مِنْ نِظَامِهَا مَعَايِدُ فَارْقَضَتْ بِهِ الطَّوَانِفُ
يَنْفَرُ طَيْرَ الْمَاعِ مِنْهَا صَرِيْفُهَا صَرِيْفَ مَحَالٍ أَقْلَقَتْهُ الْخَطَاطِيفُ ٦٨

ناقة قوية صلبة ضخمة، تندفع في سيرها فترمي بنفسها أمام الإبل لتسبقها تستخرج أقصى ما عندنا من السرعة، لا تحتاج لختها على السير إلى الضرب وإنما يكفي نقرها، مجلدة في سراها تبذل فيه كل جهدها، وهي تعرف وجهتها إذا تحير السارى في الصحراء، فلم يهتد إلى وجهته، وهي ناقة مرتفعة لما بين أخفافها وظهرها مسافات هائلة، صغيرة السن ولكنها لضخامتها تبدو كأنها ناقة مسنة. تشبه الجمل في قوتها وصلابتها، سريعة في حركتها منتظمة في سيرها فوق المضارب الوعرة أو في الرمال السهلة، تتوالى وتلاحق في النظام، لا تعب راكبيها لأنها خفيفة في حركتها ومشيتها، تحمل برأسها نحو راكبيها لشدة نشاطها. ويشبه الزبد الذي يكسو رأسها عند رغائها بمحلولج القطن وهو يتطاير في الهواء عند ندفع، وهو حين يصف سيرها يمزج بين السير اللين السهل والسير المتهور المندفع، وأنفاس تحسن هذين الضربين من السير لأنها ناقة أصيلة عربية الأب والأم، وليست كالإبل التي ضربت في عروقها دماء مختلطة، كما يشبه اندفاعها وسرعتها بحبات لؤلؤ انقطع عقده فانفطرت تندرج مسرعة، وكذلك يشبه صريفها بصريف بكرات الدلاء حين تجلجها الخطاطيف بنقر الطير التي ترد الماء لإرواء ظمئها فتفر عاتقة مذعورة.

لقد درج الشعراء الجاهليون على رحيل إبلهم في الهاجرة، وتصوير حديقها ونشاطها، فهذا الحارث بن حلزة الشكري يصف ناقته في أبيات قليلة، يقول:

غَيْرَ آتَى قَدْ أَسْتَعِينَ عَلَى الْهَمِّ إِذَا خَفَّ بِالثَّوَى النَّجَاءُ
بَرْقُوقِي كَأَنَّهَا هَقْلَةٌ أَمْ رُنَالٌ دَوِيَّةٌ سَقَاءُ
أَنْصَتُ نَبَأَةً وَأَفْزَعَهَا الْقَنَاصُ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِمْسَاءُ
فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْعِ مَيِّينًا كَأَنَّهُ إِهْبَاءُ

وطرافاً من خلفهن طراق ساقطات تُلَوَّى بها الصحراء
أتلهى بها الهواجر إذ كلل ابن هم بلية عمياء

ترى خلف هذه الناقة من الرجوع أى رجوع قوائمها منبها وهو الغبار الدقيق الذى تتيره قوائمها، فيساقط الغبار من خلفها لشدة سرعتها فتلوى به الصحراء وهو يركبها فى وقت الهجرة - وقت شدة الحر - وهى تصير على السير فى هذا الجو الحارق، وهو سعيد بنافته فخور بما يحب لها متعلق بما، فناقة الرجل إذا مات علفت عند رأسه، وعكس رأسها بذنبها، لا تأكل ولا تشرب حتى تموت. فهى عمياء لا تتجه.

ونراه بعد ذلك يقلب الناقة خيلاً، يقول :

حتى إذا التفع الظباء بأطـ سراف الظلال وقلن فى الكنس
أنمى إلى حرف مذكرة تطأ الحصى بمواقع خنس

إن الحضارة العربية القديمة مرهونة بصورة الإبل، فهى ملء السمع والبصر، وهى ذريعة يتوسل بها الشاعر للتعبير عما يعتلج بين جوانحه .

وعلقمة الفحل، يشبه ناقته بالظليم، وهو ذكر النعام فيقول فيه: إن لونه أحر حتى لكأنه غضب بالخناء، وقوامه قصيرة الشعر، وفمه ضيق رقيق الشفتين، أصم لا يسمع الأصوات، وصدره كمص الأوتار فى تقوسه دقيق الرأس والعنق، ينشر جناحيه ويضمهما أبداً، ويجمع إلى فراخه الصغيرة وهم يروك، فكأنهم أصل النخيل يهبجه المطر، وتسوقه الريح، ويدفعه انواء الملبد بالغيوم، فهو فى سير متواصل، وسرعة لا تماثلها سرعة. صورة شاملة للحيوان بين أولاده على مقربة من عرسه اللطيفة ويرسم ما يكون فى هذه الأسرة الجميلة من تحاب وتواد، يقول:

بمثلتها تُقَطِّعُ المَؤَمَّةَ عن عُرْضٍ إذا تَبَغَّصَ فى ظِلِّمَاتِهِ البُومُ

تُلاحِظُ السَّوْطَ شَرَرًا وَهِيَ ضَامِرَةٌ كَمَا تَوَجَّسَ طَاوِي الكَشْحِ مَوْشُومٌ
 كَانَهَا حَاضِبٌ زَعَرٌ قَوَائِمُهُ أَجْنَى لَهُ بِاللَّوَى شَرَرٌ وَتَنُومٌ
 يَظَلُّ فِي الحَنْظَلِ الخُطْبَانُ يَنْقُفُهُ وَمَا اسْتَقَفَّ مِنَ التَّنُومِ مَخْذُومٌ
 قُوهُ كَثَقَ العَصَا لِأَيَّ تَبَيَّنَهُ آسَكُ مَا يَسْمَعُ الأصَوَاتِ مَصْلُومٌ
 حَتَّى تَذَكَّرَ بِيضَاتٍ وَهَجَجَهُ يَوْمَ رَذَائِهِ عَلَيْهِ الرِّيحُ مَقِيومٌ
 فَلَا تَزِيدُهُ فِي مَشْيِهِ تَيْفَقٌ وَلَا الزَّرْفِيُّ دَوِينُ الشَّدِّ مَقْنُومٌ ٦٩

فلعلمة يستعين على همومه بالناقة فيبدأ حديثه بهذا الاستفهام الراضح بالتمنى وما يشبه اليأس، يقول :

هَلْ تَلَحَقْتَنِي بِأُخْرَى الْحَى إِذْ شَحَطُوا جُلُذِيَّةً كَاتَانِ الضَّحَلُ عُلُكُومُ
 قَدْ عَرِيتَ زَمَنًا حَتَّى اسْتَقْبَلَ لَهَا كَثَرٌ كَحَافَةِ كَبِيرِ الْقَيْنِ مَلُومُ
 كَانَ غَسَلَةُ خَطْمِي بِمَشْفَرِهَا فِي الخَدِّ مِنْهَا وَفِي اللِّحْيَيْنِ تَلْغِيمُ

إن هذه الصورة التي يرسمها الشاعر للناقة هي صورة ائسار في المعركة، ولعل الدلالة المعجمية تزيد المعنى جلاء "ضمير البعير : أمسك جرنه في فيه، ولم يجتر من الفزع، وكذلك الناقة " . فالضموز إذن حركة مادية حسية تكشف عن حركة نفسية هي الخوف . وقد ترددت هذه الصورة في الشعر الجاهلي مقترنة بمشاعر الخوف والرهبة . وقد دعا د. مصطفى ناصف إلى أن نعنى بحياة الألفاظ - إذا أردنا أن نفهم هذا الشعر فهما صحيحا - وعلاقتها فيه عناية فائقة، وألغ عليه وطيقه في دراساته له .

لقد كانت الناقاة "الضامرة" في حالة تشبه الحرب إذن، فهي تعض على أستاذنا خوفاً وتوجس شراً مما هي فيه . فمن هو هذا الخصم الذي تعانده فيثير الدعسر والهواجس في نفسها، وتلاحظه شزراً بمؤخرة العين، كأنها تخشى أن تواجهه ؟

تلاحظ السم ط شزراً وهي ضامرة كما توجس طاوى الكشح موشوم
إنها ناقاة مكتوبة، عالية السنام كأنه كبر الحداد. وغدت في اكتازها وإملاساها
كصخرة الماء الضخمة التي زادها الماء صلابة وإملاسا، وهذا تعبير عن صوة الروح الجامحة
إلى "الصلابة" ليكون المرء قادراً على الانتصار على العموم .

ولا يكتفى علقمة باعتصاف الفلوات بغير هاد ودليل "بمثلها تقطع المومة عن عرض"،
فيجتل وجه الصحراء بسدوف الظلمة الخالكة، ويث فيها نذر الشؤم والشرر والخسراب
"إذا يغم في ظلماته اليوم" :

تلاحظ السوط شزراً وهي ضامرة كما توجس طاوى الكشح موشوم
بمثلها تقطع المومة عن عرض إذا تبغم في ظلماته اليوم
أية مشاعر إنسانية نبيلة مدعشة هذه التي استطاع "علقمة الفعل" أن يبعثها ويصورها
في هذا المشهد العاطفي الفريد الذي يستكمل في هذه الأبيات ... ؟

وضاعة كعصا النهدي جؤجؤه كأنه يتناهى الروض علجوم
ياوى إلى حسكل حمر حواصله كأنه حاذر للنخس مشهوم
يوحي إليها بآنقاض ونقنة كما تراطن في أفدائها السروم
تحفه هقلة سطعاء خاضعة تجيبه بزمارة فيه ترنيم

إن الاستطراد في معرض الصورة ظاهرة فنية بارزة في الشعر الجاهلي، وتنتشر انتشاراً واسعاً فيه، ولا سيما في حديث الناقة، ولا تنوهم أن الشاعر أراد بهذا الاستطراد تصوير سرعة الناقة، ولكنه ينفذ إلى ذلك بطريقة فنية للتعبير عن همومه ورؤاه ومواقفه، وبذلك تكون وظيفة الاستطراد في معرض الصورة هي "التجسيم" و"التشخيص".

لقد غدت الناقة ظليماً أمكنه الرعى، وطاب له المرعى، فهو يتقف الخنظل القاسى ويحذم التنوم الطرى، وفي الفعلين "يتقف" و"يحذم" رهافة في الإحساس ودقة وثناء، وقب عليه رياح الحياة رخاء، فليس يعجله معجل، ولا يستحبه مستحث، وما زال على هذه الحال من الجبور والعبطة حتى تذكر بيضه، وهاجته مطر رذاذ في يوم مغيم، فانطلق إلى ما تذكر يدي فنونا من العدو كلها رائق معجب، فكأنه في رشاقتة ومخالفته بين فنون العدو صغد ذكراً كبير يتقافز في مياحه وقد ملأته الحياة غبطة وسروراً، فلما وصل إلى "أدحية" طاف به طوفين يقره ويطمئن أن أحداً لم يسبق إليه في غيبته أو أن أحداً لا يراه، ثم أوى إلى فراجه الصغار التي تجمعت وتداخلت فكأنها أصول الشجر الرابية بما سقت عليها الرياح، وطلق يرابطها بنقنقته وإنقاذه، فتجنيه بمثل ما فعل، فكأنه وكأنها الروم تتراطن في قصورها، ومن حوله وحول هذه الأفراخ النعامة الأم تحفه وتلتصق به، وتجاوبه بصوت يحالطه الإحساس بالبهجة فكأنه ترنيم أو غناء .

وقد أبدع علقمة حين راح ينمي هذه الأحاسيس والانفعالات، ويزيدها توهجاً وإشراقاً من خلال الظلم الذي ظل يرتقى بصورته حتى بلغ بها في اقتدار فني مرحلة "التشخيص" فإذا نحن أمام هذه الأسرة الإنسانية الصغيرة، بكل ما تنوح به من الفرح والحبور والغبطة والحب والتراحم والعناء وما يشبه الرقص، لا يميزها من بني البشر مآثر، فهي تراطن في أفدائها الروم

يقول الدكتور علي البطال في كتابه "الصورة في الشعر العربي" : لقد اعتمد الشاعر في رسم هذه اللوحة الجميلة على المشاعر الإنسانية العميقة عايش بها الظلم منذ بدء رحلته حتى إياه إلى أسرته، ونسب هذه المشاعر إلى الظلم، فكأنه يفعل ما يفعل بوعي عقل لا عن

غريزة طبيعية، فهو يتذكر أسرته حين يهطل المطر، ويتنابه القلق عليها، ويأوى إليها - وفي هذا التعبير من المشاعر الإنسانية الحميمية شيء كثير . لذلك فهما يتكلمان لغة إنسانية وإن لم تكن مفهومة، إذ لا تريد غرابتها عن رطانة الروم * .

ويقول في الناقة أيضا :

وَنَاجِيَةٍ أَفْنَى رَكِيبَ ضُلُوعِهَا	وَحَارِكَهَا تَهَجَّرُ قَدُوءُوبُ
فَأُورِدَتْهَا مَاءً كَانَ جَمَامِهِ	مِنَ الْأَجْنِ حَنَاءَ مَعَا وَحَبِيبِ
وَتَصْبِحُ عَنْ غَيْبِ السَّرَى وَكَأَنَّهَا	مَوْلَعَةٌ تَخْشَى الْقَيْتِيصَ شَبُوبُ
تَعْفَقُ بِالْأَرْطَى لَهَا وَأَرَادَهَا	رِجَالٌ قَبَذَتْ تَبْلَهُمْ وَكَلِيبُ ٧٠

فالناقة رمز للصديق الصدوق، فانت إذا أردت أن تفخر بصديق لك، ساريت في وصفه، وأكسبته معان تفردته عن غيره، من أجل ذلك أفن العري في وصف هذا الرمز العظيم، الذي يعينه على حياته في هذه البيئة، ويكون له ملجأ من همومه وأحزانه، فليدع في وصفها كأنها عروس ترف إليه، لم يترك عضوا من أعضائها إلا أشاد به، وصوره تصوير غير، يعلم دقائق الأشياء وجواهرها، ولعل لكل وصف من هذه الأوصاف يكون رمزا يشكل تجاهه معنى من المعاني التي ترتبط عنده بالنظرة المستقبلية، وبالحياة المتجددة، وهو في وصفها مقيد بما يقع عليه بصره، وما يحيط به في الواقع المعاش، وأبرز صفة جاءت في هذا الرمز الذي يوحى بالصديق كانت الطاعة، ولبن القيادة، وتلك صفة محمودة يحرص عليها كل واحد منا في أي عصر من العصور.

(٥) الفرس

لقد كان الجاهلي يسمى الخيل حصونا لأنهم كانوا يتحصنون بها . وقد حدثنا
الفرسان من الشعراء عن جيادهم حين تضيق المنازل بأصحابها ويعلو الريح حديثا تملؤه
العبطة والنشوة، وما أكثر ما صوروا بسالة هذه الجياد، واقتنحروا بأنسابها وعروقها المجادة
وبصرها وشدة جلادها في الموقف الضنك الذي تقلص فيه الشفتان عن وضح الفم .
كما يصوره عنتره العيسى في معلقته .

وإذا كانت النياق وسيلة للنقل في هذا العصر، فالخيل كانت للركوب في الرينة
والصيد والحرب، تشارك الفرسان في الطعن والضرب واللهو والصيد، فوصفت لجمالها
وسرعتها. وقد تبارى كل من امرئ القيس وزهير والمرقش الأصغر وعنتره في وصف
الفرس، فامرؤ القيس يقول:

وقد اغتدى والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأبواب هيكلا
مكر مقير مقبيل مدبر مفا كجلمود صخر حظه السيل من عل
كمنيت يزل اللبد عن حال متنه كما زلت الصقواء بالمتنزل
على العقب جياش كأن اهتزاه إذا جاش فيه حميه إلى مرجل
ميسج إذا ما السابحات على الونى أثرن غبارا بالكديد المركل
يزل الغلام الخف عن سهواته ويلوى بأثواب العنيف المثلث
درب كخزوف الوليد أمره تقلب كفتيه بخيط موصل
له أبطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاء يبرحان وتقريب تنفل
ضليع إذا ما استدبرته سد فرجه بضاف فوق الأرض ليس بأعزل

كَأَن سَرَاته لدى البيت قائما مَذَاكَ عَرُوس أو صلاية حنظل ٧١

حشد متراكم من الصور الشعرية في وصف الحصان.....

صورة للفرس، في تكامل وتناسق بين الأعضاء، الخاضعة والساكن والساقان والذنب والظهر، في قوة وحنامة، كأنه ظي ونعامة ولعلب وذئب، استمد من كل واحد صفة تميزه، وجع كل الصفات في فرسه، مستخدما اللون والحركة، والنشاط.

وصورة للصباح الباكر، قبل أن تهب الطيور وكنافا، وقبل أن يملأ الضجيج أجواءه، وهو يعتلي جواده في هذا الجو فيمضى به لا يقف في سرعة تسبق الوحوش الأوبد، حتى أنه يقبدها بسرعة، وما تستطيع منه فككا.

وصورة ثالثة لسرعة هذا الفرس المتكامل، في كره وفره لا يلحق ولا يسبق، يقبل ويدبر شديد الحركة عظيم القوة، كأنه حجر يسقطه السيل من أعالي الجبال.

ويدقق الشاعر في أجزاء فرسه، فيصفها وصف اليقين، فهو ضخم في جثته، مكنز اللحم حتى ليسقط اللبد عن ظهره سقوط الماء على الصخرة الملساء، لا يبت الغلام الخفيف على صهواته، ويسرع كالخدروف في يد الصبي.

وانظر إلى هذا التفصيل في الصورة، فلهذا الفرس خاصرتا ظي، وساقا نعامة، يسير كما يسير الذئب، ويجري كاللعب الوليد، وهو على ضموره عظيم الأضلاع إذا تأملته مستديرا رأيت يسه القضاء بين قائمتين بذنبه الطويل، وإذا نظرت إليه بغير سرج وجدته يلتصق جلده كما تلتصق الصلاية والمداك في بريق ولعان.

لقد أوفى الشاعر في صورته كأنما نحت للفرس تمثالا أبدع في خطوطه، ومقاييسه، مع إضفاء الحركة والنشاط والصوت.

فالفرس عند امرئ القيس رمز للقوة والشجاعة، ورمز عظيم يبعث على الفخار والاعتزاز بالنفس. من أجل ذلك سأتناول أبياته في فرسه من زاوية أخرى غير التي تقيدت

فيها بالتفسير التقليدي لتكشف عن نفسية الشاعر، وتسير أغواره أيضا كمحللين لشخصيته، ومن هذا المنطلق يمكن أن نقول: إن رحلة الصيد عند امرئ القيس تبدأ في الصباح الباكر، عندما يقول واصفا حصانا بالسرعة وهذا أمله في الانتصار على واقعه الذي يعايشه:

وقد اغتدى والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل
مكر مقر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حظه السيل من عل
مصح إذا ما السابحات على الونى أثرن غبارا بالكديد المركل

طائفة من النشيبات عن حصانه الذي وصفه بالقوة والسرعة وهي صفات شائعة في وصف الشعراء الآخرين لخيولهم، لكنه أراد بذلك أن يكشف عن قوته الذاتية فلا يستطيع ركوب مثل هذا الحصان إلا فارس قوى، لا يقف في طريقه عائق، حتى المطر تكسح سيوله كل ما تصادفه في طريقها، فيقتلع الأشجار الكبيرة، وتزع الوعول التي اعتصمت بأعلى الجبال، وتقدم البيوت إلا ما كان منها مشيدا بالصخور الصلبة، وتقتل السباع الضارية التي تطفو رءوسها بعد موقعا على سطح الماء كما تطفو أصول البصل البري، وحصان امرئ القيس في شدته وصلابته كشدة هذا السيل واندفاعه.

لقد أطال امرؤ القيس وأصحابه التأمل والتفكير، حينما رأوا سيلا جارفا عرما يتدفق من كل صوب، فيدرك الحياة ذكاً كذلك تصوروا ويدمر مظاهرها الحية، ويأتى عل كل ما يصادفه من شجر وحيوانات وآكام، فيقتلع أشجار العضاة الضخمة، ويلقيها على وجهها محطمة، ويدمر أشجار النخيل تدميرا كاملا، ولا يبقى منها جذع غلالة واحدة، ويحطم البيوت حطما، إلا ما كان منها مشيدا بالحجارة الصلبة، ويدور الوعول من قمم الجبال التي غمرها أو كاد، فلم تعد تغنى عنها منعها وعلوها شيئا، ويجرف هذه الوعول بأتفه الهادر الزخار فيما جرف، ويفتك بالسباع في آجامها، ويعركها في جوفه فهي بين طي ونشر حتى تطفو غرقى على وجهها فكأنها عروق البصل البري التي ينشها الصيب من تحت الأرض

للعب بها . لقد بلغ السيل الزبي، فلم يعد يظهر من الجبال إلا قممها الشاهقة فكانها فلانة مغزل . دمار وخراب وموت وغرق، كل ما في القصيدة يرشح لمثل هذا الطن، وهو صورة رمزية لقدرة "الدهر" الذي عبث بعقل الشاعر الجاهلي واشقاه، فكان يراه خصما غاشما جارا لا قبل لأحد به، وهذه الصورة نراها تتكرر في الشعر الجاهلي .

ويشبه امرؤ القيس فرسه بخذروف الوليد ومداك العروس، وصراية الحنظل والصخرة الملساء تسقط من عل ليقربنا من سرعته، كما يشبهه بالظبي في خاصريه والنعامة في ساقيه والذئب في عدوه والتعلب في تقريبه وقفزه، وتلك مقاييس الحصان العربي.

إن حصان امرئ القيس قيد لأوابد الوحش إذا انطلقت في الصحراء فإنما لا تستطيع إفلاتا منه كأنه قيد يأخذ بأرجلها، وهو لشدة حركته وسرعته يحيل إليك كأنه يفر ويكر في الوقت نفسه، وكأنه يقبل ويدبر في آن واحد، وكأنه جلمود صخر يهوى به السيل من ذروة جبل عال، وأن لديه لشدة حركته ليسقط عنه ويهلق كما تهلق الصخرة من منحدر بعيد. وهو يصب الجرى صبا، ويسبق كل الحيل، لا يثير غبارا، وإنما هو أن يحركه راكبه فإذا به يغلي غليان القدر لا ينو ولا يفتر، وإذا ركبه لا يستطيع النبات عليه، وما أشبهه في سرعة انطلاقه بلعبة الخذروف الدوارة التي يلعب بها الصبيان، إذ يصلونها بحيط ويسرعون في إمرارها إسراعا، وهو فرس ضامر كأنه ظبي نافر، فله خاصرتاه النحيلتان، بل لكأنه نعامة خفيفة فله ساقاها الضئيلتان الصلبتان، وهو يهوى في الأرض كأنه الذئب الفزع، ويقفز كأنه التعلب الخائف، وإذا اعترضك خيل إليك للنعامة وبريقه أنك تنظر إلى مداك عروس أو صراية حنظل.

إن امرؤ القيس يندقق في وصف حصانه من خلال ما يقع عليه البصر منه فيقول:

والمساء منهمر والشد منحدر والقصب مضطمر واللون غريب

يكاد يكون القوس كونا قائما بذاته، يتحمل في سياقاته كثيرا من الإسقاطات، وكثيرا من الرموز، كما يتحمل كثيرا من ملامح الشخصية التي أبدعته فيها، فهو فترس مغامر، راحل وسط الأهوال لاه، مناور.

ومن الصور الجميلة عنده وهو يصور سرعة القوس التي أصبحت حركة واحدة في نقطة واحدة ذهابا وجيئة، بلقطة (معا) في قوله :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

ويأخذ الحصان دوره في عالم الشاعر، حيث يصبح الوسيلة الأثيرة لديه للانتقال إلى طرق اللذة والمتعة : المرأة والخمر، بعيدا عن ليل الضيق، ورغبة في الإحساس بالتجديد والحيوية، يقول:

كأنى لم أركب جوادا للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الثوى ولم أقل لخيلى كرى كرة بعد إجمال

وفرس امرئ القيس جدير بالتأمل والتفكير، فهو يستوقف القارئ، ويثير العجب في نفس الرائي، ويقصر دون بصره الناظر فلا تصيبه العين .

إن امرأ القيس يبني جواده بناء بالصخور الصم الصلاب، لقد تخير حجارته وجمعها من كل واد وبیت بعد أن بلاها في وعرف من صلابتها ما به يستوثق الظنين، تخيرها من جلاميد الصخر التي اقتاعها السيل من مكائفا العالى، وعركها عراكا فظيما، فلم يقو على التأثير فيها "كجلمود صخر حطه السيل من عل" ومن الصخور الملساء التي أصابها المطر والسيل، فزلقا وزلا عنها دون أن يتركها فيها أثرا "كما زلت الصغواء بالمتزل". ومن تلك الحجارة الصلبة التي يسحق عليها العطار المسك القاسى الصلب وغيره فلا تتأثر "مدادك عروس أو صلاية حنظل" ومن هذه العيدان الصلبة التي يجرفها السيل فلا تغرق "دريد

كخزوف الوليد". صور متلاحقة كشؤيوب المطر على ما يدور في ضمير "امرئ القيس" وعقله .

يقول د.شكري عياد في حديثه عن مفاهيم البلاغة العربية - من مدخل إلى علم الأسلوب - فالمشاركة والنقل واللزم مفاهيم منطقية لا تساعد كثيرا على فهم حقيقة ما يجري في الصورة الأدبية . ولذلك فإن نقاد الأدب يفضلون استخدام الاصطلاح العام "الصورة" للدلالة على تلك الخاصية التي تميز اللغة الأدبية إلى جانب الخاصية الموسيقية .

لقد كان "امرؤ القيس" يصور معاني القوة والصلابة والمقاومة ما في ذلك ريب، ويعبر في الوقت عينه عن حاجته أو حاجة جواده إلى إشباع الإحساس بها، وبما تولده وتبعثه في النفس من الثقة "بالذات" والشعور بالأمان . ولعل الصور الحركية المركبة التي يبدو فيها الجواد كائنا خرافيا مخلوقا من حيوانات شتى "الطلي والنعام والذئب والتعلب" تؤكد أن الشاعر كان يخلق أسطوره الخاصة، ويتخذ من هذا الكائن الأسطوري ربيئة له ورصدا على الدهر .

ونرى ظاهرة شعرية مألوفة عند امرئ القيس، تتمثل في اتصال الحصان بالمطر، فسرعه والدفاعه هما المطر في هطوله وانغماره، وكما أن المطر ينقله من الجذب إلى الخصب، كذلك ينقله الحصان إلى عالم المتعة واللهو، بعد أن رأيناه يتألم في ليله الطويل:

فأدر كهن ثانيا من عناتيه كغيث العثى الأتسهب المتودق

وولى كشؤيوب العثى بوابل ويخرجن من جعد ثراه منصب

وهذا الارتباط يكاد يصبح نوعا من التوحد، فإذا جرى أو بذل جهدا انساب منه المطر كما ينساب من السحاب في السماء:

وأضحى يسح الماء. عن كل فيقة يكب على الأذقان دوح الكنهيل

ويلج امرؤ القيس على إبراز قوة فرسه وكأنما أراد أن ينقل جزءاً من مصادر قوته إلى هذا الفرس ليجعل بينه وبينه نوعاً من التوحد، ومن ثم تصبح سيطرته عليه واستغلال طاقته في تحقيق متعة أمراً ميسوراً، سواء في ذلك مغامرة الصيد التي يتابع فيها أسراب البقر والحمر الوحشية، أو غيرها من المغامرات التي تحتاج إلى فرس من طراز خاص، صنعه الشاعر على شاكلته، وأحسب كل ذلك الفن مبعثه المحاولة في تغيير الواقع للأفضل المعاش، ولذلك أجاد في وصف حصانه - كما رأينا-.

ولقد حرص امرؤ القيس على أن يصل بين الطفل والذكوريات العاطفية والغزل ويصل بينها جميعاً وبين وصفه لخصانه الذي يتخذ من الحديث عن سرعه وقوته، وسيلة إلى الخلاص النفس من هذا الواقع المضني الذي كانت تطبق عليه فيه مشاعر حزينة نابعة من إحساسه بالمقارفة بين الحياة والموت، وبين إرادة الحياة والقضاء، الذي شغل تفكيرهم ونظرتهم عبر وقوفه على الأطلال، مبيهاً انتصار إرادة الحياة على إرادة القضاء من خلال صورتين تظهر الأطلال في الأولى وقد غطتها رمال الصحراء التي حملتها ريح الجنوب رمزاً للقضاء الذي أخذ ينشر ظلاله على هذه الديار بعد رحيل المرأة عنها، ثم يتهمز هذا القضاء أمام إرادة الحياة التي تحملها رياح الشمال فتزيل عنها الرمال المتراكمة وتعبد إليها روح الحياة المفقدة، وقد غنى الشاعر في الصورة الأخرى هذا الشعور بانتصار الحياة على الموت من خلال صورة ممثلة تجسم نمطاً بعينه من الحياة يتمثل في كثرة قطعان الظباء وخصوبة توالدها، وفي كثرة بقايا هذه الحيوانات التي انتشرت على وجه الرمال البيضاء التار الفلفل الأسود، ففطنتها وحجبت بياضها.

لقد جعل امرؤ القيس الصورة متحركة بما يستلزم الصيد والرحلة، وكذلك الحبوب، كما جعلها مؤشراً للزينة العربية، فالحصان العربي له أوصاف تميزه عن غيره، ومن أجل ذلك اعتنوا به، وجعلوه سلوكهم ومتفهم من أى ضيق، فأخذ الشعراء جلهم يعرضون ما عندهم من صور تقرّبنا من أصالته ونشاطه وقدرته على خوض المعارك، وإن كانت مقليسي الحصان العربي واحدة، إلا أن الصورة اختلفت من شاعر لآخر في بيان هذه المقاييس وتوضيحها، وفي تلوينها وعرضها العرض الشائق.

وتلك صورة لفرس زهير بن أبي سلمى، وهى تطارد حر الوحش بالقطاة التى طاردها صقر جراح فأمعت فى طيرانها خشية أن تقع فريسة له، وكلما هم باقتناصها ضاعفت من طيرانها حتى نجت منه بالوادى واحتمت فى الأشجار، يقول:

كَأَنَّهَا مِنْ قَطَا الْأَجْبَابِ حَانَ لَهَا وَرَدَّ وَأَفْرَدَ عَنْهَا أَخْتَهَا الشَّهْبُ
جُؤْنِيَّةٌ كَحَصَاةِ الْقَسَمِ مَرْتَعُهَا بِالسَّيِّ مَا تَنْتَبِهُ النَّقْعَاءُ وَالْحَسَكُ
أَهْوَى لَهَا أَسْفَعُ الْخَدَيْنِ مُطَرِّقُ رِيَشِ الْقَوَائِمِ لَمْ تَنْصَبْ لَهُ الشَّرْكُ
لَا شَيْءَ أَجْوَدَ مِنْهَا وَهِيَ طَبِيبَةٌ نَفْسًا بِمَا سَوْفَ يَنْجِيهَا وَتَتَرَكُ
دُونَ السَّمَاءِ وَفَوْقَ الْأَرْضِ قَدَرُهَا عِنْدَ الذَّنَائِمِ فَلَا قُوَّةَ وَلَا دَرَكُ
حَتَّى إِذَا مَا هَوَتْ كَفَّ الْغَلَامُ لَهَا طَارَتْ وَفَى كَفِّهِ مِنْ رِيَشِهَا يَتَكُ
ثُمَّ اسْتَمَرَّتْ إِلَى الْوَادِى فَالْجَاهَا مِنْهُ وَقَدْ طَمَعَ الْأَنْظَارُ وَالْحَتَكُ
حَتَّى اسْتَفَاثَتْ بِمَاءٍ لَا يَرْتَاءُ لَهُ مِنَ الْأَبَاطِحِ فِى حَافِيَتِهِ الْبَرَكُ ٧٢

صورة لفرس زهير فى عدوه كأنه قطاة، ترى الورد على المساء فتخاف، وتقرب بسرعة، وترى أختها فى الشرك، فتريد من سرعتها . جونية اللون، مستوية الجسم، شديدة الخلق، رمت بالسى وهو مكان خصب، فأكلت النعاء والحسك.

قطاة والقة بنفسها، طيبة النفس، والقة من سرعة طيرانها الذى ينجيها من الصقر، وصورة أخرى وهما يخلقان فى السماء، فلم يغيبا عن العين ولم يقعا على الأرض، واجفة القلب شديدة الخوف من أن يلحقها الصقر ويفترسها فتسرع فى طيرانها وتبلغ أقصاه، وقد وقعت لما أعطتها البازى، فهوت كف الغلام لها ليأخذها فأفلته وفى كفها قطع من ريشها، صورة حسيه نابضة بالحياة والحركة، والواقعية. ويعاودها الصقر، فهبطت إلى الوادى الذى

أنجها منه لما فيه من شجر، وكان الصقر قد طمع فيها ليفترسها بأظفاره ومنقاره، حتى أغالها ماء طاهر على وجه الأرض لا يحتاج إلى الرشاء، وقد أمنت طيور الماء البيضاء بحاله لا يروعها شيء. صورة ندرتها جميعا ونحسها وتؤثر في أعماقنا ونراها في حياتنا المعاصرة الآن-فارتوت منه بعد ذلك الجهد المضى، وهو ماء أحاط به النبت حتى صار له إكليل، وهو ظاهر مكشوف كلما مرت عليه الريح الشديدة تسجته طرائق، فقد جمعت هذه اللوحة من الصور البديعة، ما يدعونا إلى التأمل في تفاصيلها مرة أخرى، فانظر إلى الطيور البيضاء، التي حطت حول الماء في أمن وسلام، لا تخشى سوى قهر الإنسان.. وانظر إلى هذا الماء الذي تجمعت حوله الطيور، وقد نسج طرائق كلما مرت الرياح عليه فتستويك رؤية هذه اللوحة الفاتحة.

ويستكمل الشاعر صوره لتخرج لوحة متكاملة في حركتها وألوانها وأصواتها، فيصور الصقر وقد أشرف على مكان مرتفع يرقب قطائه وكأنه مما به من ندم - لما أصابه من صيد- منصوب الذبايح فهو مخضب الرأس، ولكنه مع هذا لم يزل تلك القطاة. وإذا كان الشاعر قد جاء بهذه الصورة ليصور لنا سرعة طيران هذه القطاة، فإنما أراد ذلك ليبين لنا أن فرسه في عدوه لا يقل عنها سرعة.

صورة جديدة متطورة حيث جعل القرم في سرعته كأنه يطير فوق الأرض وجعلك إزاء منظر طبيعي صوره فنان بارع، في صور متتابعة.

وقد زعم النابغة الذبياني أن فرسه قد ألحقته بأول الحيل، ولم يكن النابغة فارساً معبوداً في قومه، ولكنه مضى يتعتها ويصور سرعتها، وانتهى به التصوير إلى تشبيهها في سرعتها بالقطاة، كما فعل زهير، فاستطرد في الحديث عن هذه القطاة، وقص ما كان من أمرها وأمر الصقر على عادة الشعراء في الاستطراد في معرض الصورة، قال :

أو من كندرية حذاء هيجها برد الشرائع من مران أو شرب
أهوى لها أمعز المساقين مختضع خرطومهم من دماء الطير مختضب

نجت بضرب كرجع العين أبطؤه تعلو بجؤجؤها طورا وتنقلب
حذاء مدبرة سكاء مقبله للماء فى النحر منها نوطه عجب
تسقى أزيغب ترويه مجاجتها وذاك من ظمئها فى ظمئه شرب
منهت الشدق لم تنبت قواده فى حاجب العين من تسبيده زهب

إنما قطاة سريعة، هاجها الطعام والماء البارد فجدت فى طيرانها إليها، فأبصرها صقر
مدرب على صيد الطير، فالتقى عليها يفرسها، فقبضت أظفاره بعض ريش ذنبها، فأحس
الخطر، فضمت جناحيها وراحت تضرب بما الفضاء خائفة مذعورة حتى نجت منه،
ورسلت إلى عشها حيث ينتظرها فرخها الأزيغب الذى لم تنبت قوادم جناحيه بعد فهو لا
يستطيع النهوض أو الطيران، وقد ألوى به العطش أو كاد، فراح يفتح شدة الواسع،
وراحت تسقيه مما ادخرته فى حوصلتها وقت ورودها الماء .

كان الشاعر يريد أن يصور الصراع من أجل البقاء، فهذا الصقر يريد قنص هذه القطاة
لأن بقاءه مرهون بما يصيد، وهذه القطاة تجد فى الطيران لأن حياتها وحياة فرخها مرهونتان
بتجارتها، والشاعر يصور هذه القطاة فى ضعفها وخوفها وطيرانها، ويعجب من هذا الطيران
ومن هذه الحويصلة التى تدخر فيها أسباب الحياة لفرخها " للماء فى النحر منها نوطه عجب"
أو هو يصور هذه الأمومة الحانية الرؤوم " تسقى أزيغب ترويه مجاجتها "، وهذه الطفولة
الضعيفة المغلوبة على أمرها فيكاد ينقل إلينا عدوى الإحساس بالشفقة والتعاطف .

فالتابعة كان يصور الصراع من أجل البقاء فى عالم الطير، وكان مشغولا بهذه القضية
ومهما هما .

واشتهر عنزة العيسى بالبطولة، فقد حمل مجهره على قلب الكنية المعادية فمزقها، حتى
اصطبغت الخيول من دماء الفرمان، وعاد منتصرا، وخلف الأعداء كالثياق المذبوحة طعمى
للجوارح:

حتى رأيتُ الخيلَ بعد سوادها حمُرُ الجلودِ خُضِبَ من جراحها
يعثرون في نفع النجيع جوافلا ويطنان من حمى الوغى صرعاًها
فرجعتُ محموداً برأسٍ عظيمها وتركتُها جزراً لمن ناواها ٧٣

ويقول عترة في حرب داحس والغبراء:

إني امرؤٌ من خير عبي منصبا شطري وأحمى سائري بالمنصل
وإذا الكتيبةُ أجمت وتلاظت ألفت خيراً من معم مخول ٧٤

بين شجاعته في الحروب:

بكرتُ تخوفني الحُتوفُ كأنني أصبحتُ عن غرض الحُتوفِ بمعزل
فأجبتها إن المنيةَ منهل لابد أن أسقى بكأس المنهل
فاقتني حياك لا أبالك واعلمي أني امرؤٌ ساموت إن لم أُقتل
إن المنية لو تمثلت مثلت مثلي إذا نزلوا بضنك المنزل
والخيلُ ساهمةٌ الوجوه كأنما تسقى فوارسها نقيع الحنظل ٧٥

صور يأتى بها الشاعر ليبين مقدار الشجاعة والإقدام، فالنية مورد كل إنسان وغير أن يموت الإنسان مناضلاً عن قومه مدافعاً عن مشاعرهم وأطفالهم وضعفائهم.

أما الخيل فساهمة من هول الحرب، والفرسان كالخة وجوههم كأنما يشربون من نقيع الحنظل.

وتلك صورة أبرزت إحساس الخيل بحول المعركة لأنها تشعر وتتحرك وتتفعل وسط المعركة فخلع عليها الحركة والصوت، وكذلك صور الفرسان بكلاحة وجوههم كأنهم سقوا نقيع الحنظل.

فالفرس عند عترة بن شداد، يشبه السيل المنهمر على الصخرة الملساء في جريسه، فقدم لنا صورة له بوجهه ذى المخارين المفتوحين الواسعين، إلى أن وصل للحوافر فجعلها صلبة كأنها من صخر، وجعل ذنبه في طوله كرداء سابغ لرجل غنى واسع الثروة، أما عيناه فتنبأت عن قوة وجسارة، يقول :

سَلِمَ الْيَنَانُ إِلَى الْقِتَالِ فَعَيْنُهُ قَبْلَهُ شَاخِصَةٌ كَعَيْنِ الْأَحُولِ
وَكُنْ مِثْلَهُ إِذَا نَهَنَتْهُ بِالنَّكْلِ مِثْلَ شَارِبِ مُسْتَعِجِلِ ٧٦

فقد استعان لصورته من ملامح وجوههم، وتعثرهم في الشرب، فكان مبدعا، وقد أضاف إلى صور الفرس تشبيهات جديدة تضاف إلى صورته المتميزة في هذا التفصيل :

وله حوافر موثق تركيبها صم النسور كأنها من جندل
وله عصيب ذو سبيب سابغ مثل الرداء على الغنى المفضل
ولعل أبياته الآتية من أروع ما قال في وصف الحصان، وسأترك لك تحيل هذه الصورة :
فأزور من وقع القنسا بلهائنه وشكا إلى بعيرة وتحمم
لو كان يدرى ما المحاورة اشتكى ولكان لو علم الكلام مكلمى

والمرقش الأصغر، ربيعة بن سفيان، كان فرسه صاقي اللون، ضامر البطن، أملس الجسم جميل الخلق، أغر الجبهة، محجل القوائم، يصيد الشوارد، ويقتنص الأوابد، يشاركه حرية وسلمه، جده ولطوه، ذلول، سلس العنان، سهل القيادة، وحين يتور تسمع له همهمة وزعجرة كطبية فية قوية، شديدة النشاط لا قدأ ولا تسكن، فهو سريع واسع الخطا حين

يشد على الصنوبر، ويندفع الدفاع الأثني، لا يسبق مطرودا، ويلحق بخصمه طاردا، ويخرج
بصاحبه من كل حيق، صورة عامة للفرس المرقش، يقول :

أَسِيلٌ تَبِيلٌ لَيْسَ فِيهِ مَعْلَبَةٌ كُمَيْتٌ كَلُونُ الصَّرْفِ أَرْجَلُ أَفْرَحُ
عَلَى مِثْلِهِ آتَى التَّيْدَى مُخَالِلا وَأُعِيزُ يَمْرًا أَيْ لَمَرِّي أَرْبَحُ
وَيَسْبِقُ مَطْرُودًا وَيَلْحَقُ طَارِدًا وَيَخْرُجُ مِنْ غَمٍّ لِلْمِضِيقِ وَيَجْرَحُ
تَرَاهُ يَشْكَاكَ الْمُحَجَّجُ بَعْدَ مَا تَقَطَّعَ أَقْرَانُ الْمَغِيرَةِ يَجْمَحُ
تَهْدَتْ بِهِ فِي غَارَةِ مُنْبَطِرَةٍ يُطَاعِنُ أَوْلَاهَا فَنَامَ مُصْبِحُ ٧٧

والمرقش لا يقف عند أجزاء الجسم وقفة زملائه، وإنما يصف فرسه بصورة عامة،
ويعدد منافعه في لغة أقرب إلى السهولة من شعر أقرانه.

ويقود حلقة بن عبدة، فرسه أمام الحى، واصفا فرسه والإبل التى تسقى الجياد من
الباغيا يقول:

وَقَدْ أَقْوَدَ لِمَتَمَ الْحَى مَلْهَبَةً يَهْدِي بِهَا تَمَتَّبُ فِي الْحَى مَطُومَ
لَا فِي شَطَاها وَلَا أَرْسَاغِها عَتَبَ وَلَا السَّنَابِكُ أَفْنَاهَنَّ تَقْلِيمَ
مَلَاعَةً كَعَصَا التَّهْدِي غُلَّ لَهَا ذُو قَبِيلَةٍ مِنْ تَوَى قُرَّانَ مَعْجُومَ
يَتَّبِعُ جُونًا إِذَا مَا هَوَّجَتْ زَجَلَتْ كَانَ نَفَا عَلَى الطَّيَاءِ مَهْزُومَ
إِذَا تَرَعَمَ مِنْ حَافَتِهَا رَيَّحَ حَنَّتْ شِفَامِيمُ فِي حَافَتِهَا كُومَ
يَهْدِي بِهَا كَلَفَ الْخَنَيْنِ مُخْتَبِرَ مِنْ الْجَمَالِ كَثِيرُ اللَّحْمِ عَيْتُومَ ٧٨

خيّل طويلة يهذى بها، يقودها نسب لا يقطع لأنها ذات عرق كريم، واقية السبيك لم تأكله الأرض، وقد شبه فرسه بشوكة النخل لإرهاق صدرها، وتقام عجزها، وقد أدخل جوف فرسه هذا النوى حتى اشتد لحمها، أو أنها خلقت لها في بطن حوافرها نسور صلاب كأنها النوى ذو القينة، وهذا الفرس تتبعه الإبل لتسقى من الباهيا، وإذا هيئت الأبل للورد سمعت لها صوتا عاليا لكثيرا كأنه صوت دف مشقوق على مكان مرتفع.

ويعتبر أبو دؤاد الإيادي، من أشهر وصافي الخيل في الجاهلية، يصف مولا من منازل البادية، قد أهل بالوحش، وقد اعتزم الصيد وأعد فرسه لذلك فانتطاه غلام له في أول النهار وانطلق به فأصاب صيدا كثيرا وقد أفاح الشاعر في وصف فرسه، يقول:

ودارٍ يقول لها الرّالدون	ويل أمّ دار السّحّاقى دارا
فلما وضعنا بها بيتنا	نتجتنا حوّارا وصدنا جمارا
وبات الظلم مكان السيمج	تسمع بالليل منه عرارا
وراح علينا رعاء لنا	فقالوا رأينا بهجل صوارا
فبيتنا عراة لدى مُهَرنا	ننزع من شفتيه الصُفارا
وبتنا نغفرته باللاجام	نريد به قنصا أو غوارا
فلما أضاعت لنا صدقة	ولاح من الصبح خيط أنارا
غدونا به كيموار الهلوك	مضيطمرا حالباه اضيطمارا
مروحا يجاذبنا في السقياد	تخال من القود فيه اقوارا
صروح الحمامين سامى التليل	وثوبا إذا ما انتحاه الخبارا

فلما عَلا مَنتَهِيه السَّفَلامُ وَسَكَنَ مِنْ آلِهِ أَنْ يُطَارَا
 وَمَسَرَّحَ كَالْأَجْدَلِ الْفَارَسِي فِي إِثْرِ يَنْزِيلِ أَجَدِ النَّفَارَا
 فَصَادَ لَنَا أَكْثَلُ الْمُقْلَتَيْنِ فَحَلَا وَأُخْرَى مَهْمَا تَوَارَا
 وَعَادَى ثَلَاثًا فَخَرَّ السَّنَانُ إِمَّا نَصُولًا وَإِمَّا انْكَتَارَا
 أَكَلَّ امْرِيَّ تَحْسِبِينَ امْرُءَا وَنَارَ تَوَقَّدَ بِاللَّيْلِ نَارَا ٧٩

وهكذا فالخِصَانُ رمزٌ للسَّعادةِ والحَيويةِ والانطلاقِ عند الشعراء الذين يريدون أن يتخلصوا من ضيقهم وكرهم، ليجدوا متفسيًا يعيد إليهم الإشراق والتجديد، كما أنه يشكل رمزًا أيضًا للقوة والإقدام اللذان يفخر بهما العربي، وهو رمز أيضًا للزينة التي يساهي بها ابن الصحراء، من أجل ذلك ذكرها القرآن الكريم في كثير من الآيات، وأقسم بها الله تعالى كدليل على مكانتها ومزنها عند العربي.

الهوامش

- (١) كلبى لم: دعبنى وهى . العازب: الذى يبيت فى المرعى (بعيدا) عن أهله. عمن لون أحر قائم: معنى الصبح . الأساسى: الواحدة إسباء وهى ظلمة الليل.
- (٢) تطور الصورة.
- (٣) تطور الصورة.
- (٤) سدوله: ستوره. ليبتلى: ليختبر صبرى. تمطى: تمدد. ناء: حط. مفار: الفتل: الخيل المفتول جيدا. الثريا: نجم فى السماء . مصامها: موضعها . أمراس: مكان: حيال محكمة الفتل. صم جندل: حجارة صماء.
- (٥) رأى الدكتور ابراهيم عبد الرحمن فى تطور الصورة.
- (٦) القلل: أعالي الجبال . جمل: هنا بمعنى حقير تافه . الخول: الأتباع . استهل: أعطى بسخاء .
- (٧) تطور الصورة .
- (٨) الصنج: آلة الطرب .
- (٩) يزامرى: يشاورى . الشمول: الخمر . غادها: انطلق بنا إليها . جد: نشاط . الصبح: حرة الصباح . جونة: جرة . حدادها: حمارها . تنخلها: تحيرها . يكار القطاف: أول ما يقطف . أزرق: أزرق العينين . أدماء: ناقة بيضاء . مقتادها: غلامها الذى يرعاها . أندادها: أمثالها . منصف: خادم . شهادها: الدراهم هنا . مظنته: حانوته . الجداد: الأهداب والأستار . تنقادها: تقدها وعدها . تسكتنا: نسكن إليها . كميتا: حراء . صرحت: ذهب زبدها . الرأل: فرخ النعام . الفرصاد: التوت الأحمر . الأكوار: الرجال . إقصاد: كقصدا واعتدال .

(١٠) أدكن:الذن . عائق:قديم . الجحلل:السقاء أو القربة الكبيرة . سبجل:ضخم .
الروايا:جمع رايه وهو البعر . قراها:ظهرها . صرحت:صفت . السهام:وهج
الصيف وما معه من البياض . عانات:بلد بالشام . أوها:ما تؤول إليه من ثمن
غال . السوام:الإبل الراعية و قرن الشمس:أول ما يبدو منها في الصباح .
حدها:سورها وحدتها .

(١١) السلاف:أجود الخمر . العدم:شجر عروقه حمراء . يصفق:يسوق .
ناجودها:جرقا . تقطب:تمزج .

(١٢) العلالي:جمع عليّ وهي الغرفة العالية . الفيلج:المقت . الشاهفرن:الريحان .
الطلاء:الخمر . الكتابير:جمع طيور وهو آلة موسيقية . صفوه:جزء الصافية .
المتايف:جمع متلاف وهو الكريم السدى يتلف ماله . الذن:السمع .
مسترعفا:دفاقا بالخمر . غدوة:صباحا . الأصل:جمع أصيل . الوسن:النوم
الخفيف . القطف:جمع قطوف وهي المرأة التي تقارب من خطوفا .
الدهقان:رئيس الإقليم ويريد قيس بن معديكرب الذي يصرح به في البيت
الثاني:اللجوج:الفرس التي تسرع في سيرها . السنن:الطريق . العشار:السوق
الخوامل . الآركات:التي ترعى شجر الآراك . برجم وحضن:موضعان في بلاد
اليمن . الذلول:الناقة الطيبة . الجسرة:الجريئة على السير في الصحراء .
القدن:القصر .

(١٣) التومتان:اللؤلؤتان . قنأت:احمرت . الأفراد:العطايا والهبات .

(١٤) الراووق:المصفاة .

(١٥) صبت:صرفت .

(١٦) الصالب:وجع في الرأس . التدويم:الدوار . عانية:منسوبة إلى عانة قريبة من
قرى الجزيرة .

(١٧) العقار: الخمرة . القرقف: التي يصيب صاحبها من شرها رعدة . نش: صوت عند الغليان . الرؤوم: السائل . شن: صب والشن القرية الخلق . منوط: معلق ز الأخراب: جمع غربة يضم فسكون وهي عروة القرية . الخزيم: القرية المنتشقة . المقطرة: الخمرة . الكباء: العود . حميم: ماء حار . الناجود: المصفاة . تقدح: تغرف بالتدح . نوت: أقامت . في سباء الدن: في أسرته وحصاره . تسروح: تخرج إلى اللابح وتبرد . سبها: اشتراها .

(١٨) الصبح: طر الصباح .

(١٩) باكره: عجل إليه .

(٢٠) تطور الصورة .

(٢١) أنف: لم يشرب من دفا أحد قبله . شام: قرية من قرى اليمن .

(٢٢) الخدر: الخودج . مرجلى: عافر بعيرى وتاركى امشى مترجلة . عقرت: أدبرت ظهره . جناها: اقتطاف حرة خديها بالثقل . المعطل: الذي علل بالطيب مرة بعد مرة . مهفهفة: خفيفة اللحم . المقاضة: المسترخية البطن . الترائب: موضع القلادة من الصدر . كالسججل: كالمرآة الصافية . مطلق: ذات أطفال . نصته: رفعته . المعطل: الذي لا حلى عليه . الفرع: الشعر النام . الأثيث: الكثير المراكب . القنو: العذق . الغدائر: الذوائب . مستشورات: مجدولات مرتفعات . المدارى: المشط . الكشح اللطيف: الحصر التحيل الحسن . الجديل: زمام يتخذ من السيور فيجدل . أنبوب السقى المذلل: كساق البردى .

(٢٣) وتضحى: تنبه من نومها في الضحى . عن تفضل: عن ثوب النوم . تعطو برخص: تتاول ببنان لطيف . إسحل: شجر . اسبكرت: ممت .

(٢٤) تطور الصورة .

(٢٥) تطور الصورة .

(٢٦) لا يرام خباؤها:لا يستطيع الوصول إليها . أثناء الوشاح:ثأبائه . نضت ثوبها:خلعته . لبسة المفضل:قميص النوم . المرط:كساء من خز أو كان . مرجل:به صور الرجال . العتقل:الرمل المتعقد .

(٢٧) تطور الصورة .

(٢٨) تطور الصورة .

(٢٩) الحباب:الفقاع . سبك:أبعدك . الصالى:المستدفئ بالنار ز القتام:الغبار

(٣٠) الأوجال:الأمور الموجبة للخوف . أحوال:إما جمع حول أو أحوال ثلاثة اختلاف الرياح..الأمطار..القدم . عافيات:دارسات خاليات . الأسحم:الأسود (السحاب الكثير الماء) . الطلا:ولد الطيبة . البيض:بيض النعام . ميشاء:أرض سهلة . محلال:يكثر نزول الناس بها .

(٣١) تطور الصورة .

(٣٢) تطور الصورة .

(٣٣) تطور الصورة .

(٣٤) الحقاب:حزام تعلق به المرأة حليها وتشده في وسطها . الحقة الصفراء:حقة الطيب . صاك:التصق . العير والملاط:نوعان من الطيب

(٣٥) يضيوع:يتشتر . الأصورة:جمع صوار وهو وعاء المسك . الأردن:أطراف الأكمام مفردا ردن . الحزن:الأرض المرتفعة . مسبل هطل:المطر . الكوكب هنا الزهر . والشرقي:الريان الممتلئ ماء ونضارة . مؤزر:ملثف والعميم:السام

النضج . المكتهل: اكتمل إلى غايته وظهرت أزهاره . يضاحك الشمس: يسود
معها حيثما دارت . الأصل: كجمع أصيل (من العصر إلى العشاء) .

(٣٦) الطفلة: الناعمة اللينة . ترتب: تعنى به وتنميه . السحام: شعرها والحلال المشط .

(٣٧) غراء: بيضاء . فرعاء: طويلة الشعر ز عوارضها: أسنانها . صفر الوشاح: خيصة
البطن دقيقة الخصر ز الهيكنة: كبيرة الخلق . الشادن: من أولاد الطباء الذى قد
قوى على المشى . المترب: الخيوس فى البيت . الأحوى: الذى به عطفان
سوداوان . المقلد: الذى زين بالخلى وقلائد اللؤلؤ . تجلو بقادى: حمامة: تكشف
عن أسنان بيض . القادمتان: الريشتان اللتان فى مقدمى الجناحين ويقصد بمما
سمرة الشفتين . أسف لثاته: أى ذر الإثمد على لثاقا . الأقحوان: نبت له نور
أبيض وسطه أصفر . السماء: المطر . وغب الشيء: بعده .

(٣٨) الأشمط: الأشيب . الضرورة: اللزوم لصومته .

(٣٩) غانية: التى استغنت بطبيعتها عن التزين . كاة: ستائر .

(٤٠) السليل: واد، وسال: ساروا سيرا سريعا . الأعمم: بين القريب والبعيد . غرب: دلو
ضخمة . رباته: صاحبات اللؤلؤ الضال: السدر الصغير

(٤١) واحلقا ضالة . الأدماء: البيضاء . الحاذلة: خذلت القطيع وأقامت على ولدها .
أغثقت: شربت . لما يعد أن عثقا: صار الشراب عتيقا ولم يفسد ويتغير .
الناجود: أول ما يخرج من الخمر . شيم: ماء بارد . شح السقاة: صبوا الماء البارد
على الخمر . الطرق والرنق: ماء بالت فيه الإبل فأصبح كدرا .

(٤٢) شاكته: شامت .

(٤٣) تطور الصورة .

- (٤٤) الغور: ما هبط من الأرض، والتجد ما ارتفع منها .
- (٤٥) ينفض المرد: يأكل ثمر الأراك . خذول: البقرة الوحشية أو الظبية إذا خذلت صواحيها . الريرب: القطيع من البقر والظباء . الحميلة: الأرض اللينة ذات الأشجار الكثيفة . البرير: ثمر الأراك . الشعر الأملئ: الأسير اللثة . الدعص: الكتيب من الرمل . إياة الشمس: ضوؤها . لم يتحدد: أى ينكسر .
- (٤٦) مسر: مكتنم في القلب . يسر: موضع قريب من اليمامة . يعفور: الظى تعلوه حرة . هجع: نيام . برد وغر: قيلتان أو فوين . البرغز: ولد البقرة . رشأ: ولد الظى إذا قوى ومشى . آدم: أبيض البطن أسود الظهر . وارد ومسبكر: شعر طويل مسترسل . أليث: كثير أصول النبات . الكشح: ما بين الخاصرة إلى الضلع . تفتري: تنبع . أفنان: أنواع .
- (٤٧) اللذات: المنع .
- (٤٨) هوى أسماء: حبها .
- (٤٩) التعللة: ما ينتهى به . النوى: الجهة التى تنوى إليها .
- (٥٠) روضة أنفكلم ترع بعد . البكر من السحاب والحرة الخالصة من البرد . القرارة: الحفرة كالدرهم لاستدارتها . السح والتسكاب: الصب والسكب . يتصرم: ينقطع . الأجذم: الناقص اليد
- (٥١) غضيض طرفها: حى .
- (٥٢) المعجاج: الغبار .
- (٥٣) العقيق: مواضع . الآرام: جمع رثم وهو الظى .

(٥٤) الكاشح:المضمر العدواة في كشحه . المعطل:الطويلة العنق من النوق . بكر:الفتى من الإبل . المحجان:الأبيض الخالص . لم تقرأ جنبنا:لم تضم في رحبها ولدا . رخصا:لينا . حصانا:عفيفة . اللدن:اللين والجمع لذن . الرادفتان والرادفتان:فرعا الأليتين والجمع الروادف والروادف . الولى:القرب والفعل ولى يلى.الماكمة:رأس الورك والجمع الماكهم . السارية:الأسطوانة والجمع السوارى . اليلنط:العاج .

(٥٥) بهاما:صوتا .

(٥٦) أطوف:أتحول .

(٥٧) البهير:من البهر وهو ما يعترى الإنسان عند السعى الشديد والعدو من النهج . شفه:أهزله وأضمره .

(٥٨) العوجاء:الناقة التى لا تستقيم في سيرها لنشاطها . مرقال:مسرعة . الأمون:التي يؤمن عثارها . الإران:التابوت العظيم . نسأقا:ضربت بها بالنسأة . لاحب:طريق واضح . اليرجد:كساء مخطط . النحض:اللحم . ممرد:مجلس . طى:طى البئر . اغسال:فقدار الظهير،الواحدة حنية وتجمع أيضا على حنايا . الخلوف:الأضلاع،الواحد خلف . الأجرنة:جمع . جران،وهو باطن العنق . اللز:الضم . الدأى:عجز الظهر والعنق،الواحدة دأية . القرمذ:الأجر،الواحدة قرمذة . أتلع:طويل العنق . البوصى:ضرب من السفن . السكان:ذنب السفينة . الخرف:الناحية،والجمع الأحرف والحروف . الماوية:المرأة . الحجاج:العظيم المشرف على العين الذى هو منبت شعر الحاسب،والجمع الأحجة . القلت:النقرة في الجبل يستنقع فيها الماء والجمع القلات . المورد:الماء هنا . مشقر:الجمع المشافر بمزلة الشفة للإنسان . السبت:جلود البقر المدبوعة بالقرظ

(٥٩) الرمد: النعام . الحيق: ذكر النعام . الذمول: المسرع . القلع: الشراع . واء: رأى على القلب . يغيل: يخطئ رأيه .

(٦٠) السوم واليريد: السير السريع وسرعته . قنود: واحدها قند، خشب الرجل . التعريس: الزواج في آخر الليل . الثغفات: كركرة قوائم البعير في بروكه . الجران: جلد باطن العنق . هجودها: نومها ز ربة: مجتمعة . الشريم: خليج انشرم من البحر . الخبيب: الدابة تقاد إلى جنب أخرى . تراولسه: تحائله وتعالجه . الجون: بالضم القطا وأصله جمع جون بالفتح وهو الأسود . المنسم: ظفر الخف . المغرا: الرض ذات الحصى الصغار .

(٦١) وصاحي وردة: الذي استعمله في الصيد فرس وردة اللون . فهد: غليظ ضخيم . الجرءاء: القصير الشعر . الفحج: تباعد ما بين العرقوبين والفخذين . الصكك: اصطكاك العرقوبين في الدواب . مرا كفانا: تمر سريعاً . تترك: يجهد في العدو . الأجباب: جمع جب وهو كل يتر لم تطلو . حلاها: طردها عن الماء . القفعاء: بقلة من أحرار البقل . الحسك: ثمر يستخرج من حب فيؤكل . والسى: موضع . السفعة: سواد يضرب إلى الحمرة . مطرق: ريشه بعضه على بعض .

(٦٢) تكرو: تلعب بالكرة . الصاع: منهبط من الأرض . الجداد: ما بقى من غيوط الثوب . وساع: واسعة في سيرها . كسور الرجل: وهو خشية وأداته . الأنساع: جمع نسع وهو السير يشد به الرجل . وغموحه: دخوله في جلدها . تعاورت: تبادلت . الغارب: ما بين السنام والعنق . الريادة: منقطع الغلظ من الجبل حيث استرق . المخرم: منقطع أنف الجبل . الجديل: الزمام . الفرائص: جمع فريضة وهي لحمه في مرجع الكتف . ونبضها: شدة حركتها .

(٦٣) زجل: صوت .

(٦٤) جلالة: ناقة .

(٦٥) تطور الصورة .

(٦٦) سرب: جماعة .

(٦٧) الخيرات: جمع خيرة، وهو قاع يحبس الماء ويبت السدر . الحقب: الأثن الوحشية البيض الأعجاز واحدتها حقباء . حبال: جمع حائل، وهي التي لم تحمل في مستها . الطروقة: المستعدة للضراب . كذود الأجير: الذود من الإبل بين الثلاث والعشر وقد حددها بالأربع . الأجير: الراعى المسأجر . الأشرار: القويبات النشاطات، من الأشر وهو الشيع والرى . الضرائر: الأثن ليضرب فيها كالأفن ضرائر . شميم: كرمه المنظر . كذلك السزج: كحسد الرمح الأسفل . ذو ذمرات: صاحب زجر ودفع بشدة وعنف .

(٦٨) عس: الناقة القوية الصلبة . أمون: ناقة وثيقة الخلق . تعلت منها: استخرجت أقصى ما عندها من السرعة . الكمي: الحمراء التي يحالط حرقا سواد . النكائف: جمع نكف وهو كل مهوى بين جبلين . المراسيل: السهلة السيل مفرد هذا مرسال . الوهمة: الضخمة القوية . الشارف: المسنة . محمرات: صلبت أخفافها واشتدت . مقساذف: جمع مقساذف ومقساذف وهو محمداً السفينة . المريذات: الخفيفة في السير . الخوائف: جمع خوف وهي التي تميل برأسها نحو رأكبها . ائخارف: جمع محراف وهو المروء . الصارف: الذي يصر على أنيابه من الصريف . الهباب: النشاط . ساحت: أسرع . أئحت: اعتمدت في سيرها على أيسرها . ائحالة: بكرة الدلو . الماتح: الذي يستخرج ماء البئر فيجذب رشاء الدلو فتصوت البكرة . المقرفات: جمع مقرف وهو الذي أمه عربية وأبوه غير عربي عكس المحجين . الوئ: اللؤلؤ جمع ولة . المعافد: العقود . وارفقت: تناثرت وتفرقت . الطوائف: القطع التي تفرقت إليها العقود .

(٦٩) المومة: الفلاة . الحاضب: الظليم قد أحر جلدته وساقاه والظليم ذكر النعام .
الشري: شجر الحنظل، والتنوم شجر أيضا . الخطبان: الحنظل فيه خطوط تضرب
إلى السواد وهو أشد ما يكون مرارة . ينقفه: يستخرج حبه . استطف: ارتفع
وأمكن . مخذوم: مقطوع لياكله . لأيا: بطينا . مصلوم: مقطوع الأذنين .

(٧٠) الحارث: ملتقى الكتفين في مقدم السنام . التهجر: سير الهاجرة . جمامه: ما اجتمع
منه . الأجن: تغير طعم الماء ولونه فهو آجن . الصيب: شجر بالحجاز يحضب به
كالحناء . المولعة: البقرة في قوائمها تولع أى نقط سود . القنيس: الصائد .
الشبوب: المسنة . تعفق: استر . الكليب: جماعة الكلاب .

(٧١) المعقب: الجرى بعد الجرى . اهترامع: صوت اندفاعه . مسح: يصب الجرى صب
السايجات: الخيل تجرى كأنها تسبح . الوقي: الإعياء . الكديد: ما صلب من
الأرض . دزير: كثير الدر والانسحاب في العدو . أمره: أحكم قتلته . إزعاء
سرحان: سرعة ذئب في لين . تقرب تنفل: جرى تنفل وهو ولد الفئب .
ضليع: قوى الأضلاع . سرائه: أعلى الظهر .

(٧٢) قطا الأحياب: نوع سريع من أنواع القطا .

(٧٣) النجيع: الدم . الجزر: اللحم .

(٧٤) ألفت: وجدت . بكرت: جعلت . فافقى حياءك: الزمى حياءك .

(٧٥) سلس العنان: سهل القيادة .

(٧٦) الأسيل: الأملس المستوى . الصرف: صبغ أحر يصبغ به الجلود . أرجل: محجل
بثلاث قوائم مطلق بواحدة . أقرح: ذو قرحة وهي بياض في الوجه مثل الدرهم
. أى أمرى: يريد النجاء أو الطلب . يجرح: يكسب ويصيد . الشككات: جماع

شكة وهى السلاح . المسطرة:المتدة الطويلة . الفئام:الجماعة لا واحد له من لفظه . مصبح:المغار عليه فى الصبح .

(٧٧) السهلة:الطويلة من الخيل . الشظا:عظم لاصق بالركبة . السلاء:شوكة النخل . قران:قرية باليمامة لبى حنيقة كثيرة النخل نسوى نمرها صلب . معجوم:معضوض . الجون:الإبل السود . مهزوم:مشقوق فهو أبج للصوت . ترغم:حن حنينا خفيفا،أى ترغم لأمه لترضعه . ربح:ما نسج فى الربيع . شغاميم:جمع شغوم وهى الناقة الطويلة . كسوم:عظام الأسنمة . يهدى بها:يتقدمها . أكلف الخدين:يعنى فحلها والكلفة حرة فيها سواد . محتر:محرب . العنوم:الضخم .

(٧٨) الخذاق:نسبة إلى قبيلته خذاقة وهى فرع من إباد . نتجنا:ولدنا . الحوار:ولد الناقة . الجن:الترس . العرار:صوت ذكر النعام . الهجل:المكان المظمتين بين الجبال . الصوار:القطيع من البقر . عراة:مقيمين . الصفار:نبت له شوك . نفرته:نجمعه . الغوار:الغار . الهلوك:المرأة الفاجرة . مضطرا:ضامرا . مروحا:شديد المرح . الضروح:الفرس الذى يضرب برجله . الحمامات:خمسان فى عرض الساق . سامى التليل:مرتفع العنق . الخيسار:اللين من الأرض . الأجدل:الصقر والنفار الحرب . النصول:خروج النصل من المرح .

الهوامش

- (١) انظر الصورة الفنية عند النابغة الذبياني لخالد الزواوي - نشر الشركة المصرية العالمية - لوتيمان سنة ١٩٩٢.
- (٢) انظر د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي ص ٢٨٢.
- (٣) د. محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني ط٢ - دار المعارف سنة ١٩٧٩ ص ٢٠٠.
- (٤) ديوان امرئ القيس ص ١١٧.
- (٥) د. ابراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي ص ٣١٣.
- (٦) الديوان ص ١٤٠ وانظر د. شوقي ضيف العصر الجاهلي ص ٢٣٧ والأعلام الشنمري ج ١ ص ١٣.
- (٧) د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي ص ٣٥٥.
- (٨) الأعلام الشنمري: أشعار الشعراء الستة ج ٢ ص ٢٦٠.
- (٩) وانظر د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي ص ٣٥٧.
- (١٠) د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي ص ٣٥٩.
- (١١) السابق ص ٣٦٠.
- (١٢) د. يوسف خليف: الروائع ص ٥٥٢ - ٥٥٤.
- (١٣) د. يوسف خليف: الروائع من الأدب العربي ص ٤١٣.
- (١٤) السابق ص ٣٦١ - ٣٦٤.

- (١٥) المعلقة السبع: ص ١٥٨.
- (١٦) د. يوسف خليف: الروائع من الأدب العربي ج ١ ص ١٧٨ وانظر المفضل الضبي: المفضليات ط ٧ تحقيق وشرح احمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون/ دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٣ ص ٤٠٢.
- (١٧) المفضل الضبي: المفضليات ص ٢٤٨، ٢٤٢.
- (١٨) الديوان ص ٧٣.
- (١٩) الديوان ص ١٥٦.
- (٢٠) د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي ط ١ - دار المعارف بمصر - القاهرة ١٩٨٦ ص ٢٦٥.
- (٢١) الديوان : ص ١٥٧.
- (٢٢) امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس ط ١ ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشافي - دار الكتب العلمية - بيروت لبنان سنة ١٩٨٣ ص ١١٢-١١٦.
- (٢٣) الديوان : ص ١١٦.
- (٢٤) د. ابراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي وقضاياه الفنية والموضوعية - مكتبة الشباب بمصر سنة ١٩٧٩ ص ٣١٤
- (٢٥) د. ابراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي ص ٣١١
- (٢٦) ديوان امرؤ القيس: ص ١١٤ - ١١٥
- (٢٧) د. شوقي ضيف : العصر الجاهلي ص ٢٥٠

(٢٨) د. شوقي ضيف : العصر الجاهلي ط١١ - دار المعارف - القاهرة - سنة ١٩٨٦ ص ٢٥٢

(٢٩) الديوان ص ١٢٤، ١٢٥، وانظر د. ابراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي ص ٢٩٢

(٣٠) الديوان ص ١٢٢، ١٢٣.

(٣١) د الطاهر أحمد مكي - امرؤ القيس، أمير شعراء الجاهلية - القاهرة سنة ١٩٧٠ ص ٢٦٩.

(٣٢) السابق ص ٢٨٧.

(٣٣) ابن سلام : طبقات فحول الشعراء ط١ - شرح محمود محمد شاكر - دار المعارف المصرية - القاهرة سنة ١٩٥٢ ص ٤٦

(٣٤) د. يوسف خليف : الروائع ص ٥٤٧

(٣٥) د. يوسف خليف : الروائع ص ٥٢٤

(٣٦) د. يوسف خليف : الروائع ص ٥٣٥.

(٣٧) أحمد الأمين الشنقيطي : المعلقات العشر ط١ - دار الكتاب العربي - دمشق - سوريا ١٩٨٣ ص ١٤٥، ١٤٦ وانظر الروائع ص ٥٢٢-٥٢٣.

(٣٨) ديوان النابغة : ص ٩٥ - ٩٦.

(٣٩) النابغة الذبياني: الديوان ط٢ - تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم - دار المعارف بمصر القاهرة ١٩٨٥ ص ٩٠-٩٣

(٤٠) د. يوسف خليف : الروائع ص ٣٣٣

- (٤١) الأعلام الشنتمرى: أشعار الشعراء الستة الجاهليين ط ٣ ج ١، ٢، دار الآفاق الجديدة - بيروت - لبنان سنة ١٩٨٣ ص ٣٠٤.
- (٤٢) الأعلام الشنتمرى: الشعراء الستة ص ٣٢٧ ج ١.
- (٤٣) د. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي ط ١٠ - دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٨ ص ٢٦.
- (٤٤) د. يوسف خليف: الروائع ص ٣٤٠.
- (٤٥) الأعلام الشنتمرى: أشعار الشعراء الستة الجاهليين ج ٢ ص ٤١-٤٢.
- (٤٦) الأعلام الشنتمرى: الشعراء الستة ج ٢ ص ٦٣ وانظر الروائع ص ٢٤١.
- (٤٧) د. يوسف خليف: الروائع من الأدب العربي ص ٢٢٩.
- (٤٨) الأعلام الشنتمرى: أشعار الستة الجاهليين ج ٢ ص ٣٢.
- (٤٩) الأعلام الشنتمرى: أشعار الستة الجاهليين ج ٢ ص ٨٠.
- (٥٠) الزوزنى: شرح المعلقات السبع فاروق الدرة - منشورات مكتبة المعارف - بيروت - لبنان - د. ت. ص ١٨٧-١٨٩.
- (٥١) أحمد الأمين الشنقيطى: المعلقات العشر ص ١٢٢.
- (٥٢) د. يوسف خليف: الروائع ص ٣٢١.
- (٥٣) الروائع: ص ٣١٦.
- (٥٤) الزوزنى: شرح المعلقات السبع ص ١٦٠-١٦٢.
- (٥٥) د. ابراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلى ص ٣١٥.

- (٥٦) الروائع : ص ٥٠٢.
- (٥٧) د . يوسف خليف : الروائع ص ٣٧٦.
- (٥٨) الزوزنى : شرح المعلقات السبع، فاروق الدرة - منشورات مكتبة المعارف - بيروت - لبنان - د. ت ص ٦٤ - ٧٣.
- (٥٩) المفضل الضبي : المفضليات ص ٥٨.
- (٦٠) المفضل الضبي : المفضليات ص ١٥٠.
- (٦١) الأعلام الشتمرى : أشعار الشعراء الستة الجاهليين ج ١ ص ٣١٠ - ٣١١.
- (٦٢) د. يوسف خليف : الروائع من الأدب العربي ص ٢١٦، والمفضليات للمفضل الضبي ص ٦٢.
- (٦٣) المعلقات العشر: ص ١٥٢ والنظر د. شوقي ضيف، العصر الجاهلي ص ٣٥٣
- (٦٤) د. شوقي ضيف: العصر الجاهلي ص ٣٦٣.
- (٦٥) انظر خالد الزواوي الصورة الفنية ص ٢١ - ٢٤
- (٦٦) الديوان ص ١٢٠
- (٦٧) ديوان امرئ القيس : ص ٥١
- (٦٨) الروائع ص ٢٩٨ - ٣٠٠
- (٦٩) المفضليات ص ٣٩٩، والروائع ص ١٧٥ .
- (٧٠) المفضليات ص ٣٩٣ .
- (٧١) امرئ القيس: الديوان ص ١١٨ - ١٢٠

(٧٢) د. يوسف خليف : الروائع من الأدب العربي ص ٣٤٤ - ٣٤٥ .

(٧٣) الأعلام الشتمري : الشعراء الستة ج ٢ ص ١٦٢ .

(٧٤) السابق ص ١٠٩

(٧٥) الأعلام الشتمري ص ١٣٩

(٧٦) الأعلام الشتمري : الشعراء الستة ج ٢ ص ١٤٢ .

(٧٧) المفضليات ص ٢٤٣ .

(٧٨) الروائع ص ١٧٩ - ١٨٠ .

(٧٩) د. يوسف خليف: الروائع ص ١٨٦ - ١٨٧ .

الفصل الثالث

رمز الصورة (١) رمز الطلل

لا شك أن الحديث عن الأطلال، ووصف رحيل المرأة التي يتغزل فيها الشاعر، هي الدابة التي تطلعتنا في القصيدة عن الشعراء الجاهليين.

وقد حاول القدماء تحليل هذه الظاهرة في الشعر والشعراء، لابن قتيبة، والأغاني للأصفهاني، والكامل للمبرد، وغير ذلك من كتب التاريخ والأدب، وجعلوا ذكر الأطلال مرتبطاً بالمرأة التي يتغزل فيها الشاعر. ونحن نتخذ من هذه الأقوال دليلاً على أن الاستهلاكات الطللية، إنما هي غمط يبعث على التشويق والاستمالة، ويدفع إلى الحنين إلى المرأة من خلال هذا التمهيد ليستميل الأسماع إليه، ويهيئ النفوس لسماع غنائه المتواصل عن الحب، ويثير العواطف وهو يتحدث عن رحلته، وليس من شك في أن هذه الإثارة مقبولة ومحبة إلى كل جيل، فلا هو ساليها، ولا هي بمعزل عنه، وليست المرأة هي محور العربي وأساسه في قصيدته، وإنما هي محور البشرية جمعاء في كل مكان وزمان، حتى أن القرآن الكريم يصف لنا المرأة من أوصاف الجنة، ونحن نقرأ قول الله تعالى في سورة الرحمن: "حور مقصورات في الخيام" ٩ ونقرأ أيضاً قوله: "وحور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون" ٢ فإذا كانت المرأة هي منبت القصيد، وعرفها العرب من قبل في حياتهم عزاً لهم فهي أيضاً منبت النعيم لمن فاز في الآخرة.

وما يهمنا في هذه الاستهلاكات النمطية، الصورة التي عرضها الشعراء عن مواقفهم وأحداثهم، ومدى تطور هذه الصورة من شاعر لآخر، ومن قصيدة لأخرى، تبعاً للعوامل التي أدت إلى هذا التطور.

فالذين يقرءون الشعر الجاهلي يدركون أن هذا الشعر له غمط في خاص، حيث يبدأ بالوقوف على الطلل والنسب ووصف الرحلة والظعن وما إلى ذلك، وربما كان الوقوف على الطلل يأخذ طابعا مميزا لمطلع القصيدة، وخاصة عند امرئ القيس الذي عدّه الساقلي مبتدع هذا اللون من الاستهلالات الشعرية حتى أصبح فيه نموذجاً يحتذى من جاء بعده من الشعراء. ٣

وهذه الاستدلالات الشعرية هي بمثابة فوائح للقصيدة الجاهلية مثلها كمثّل فوائح السور القرآنية التي تعمل على ربط المتلقى بالحدث الذي أمامه وإثارة لما سيأتي ذكره، ومن أجل ذلك كان لها طابعها الفريد المميز، وكان لها تفاسيرها المختلفة طبقا لاختلاف مناهج الدارسين وثقافتهم الفنية والتقنية، فابن قتيبة يرى أن مقصد القصيد إنما ابتدأ بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربيع، واستوقف الرقيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الذين رحلوا عنها، ووصل ذلك بالنسب فشكا شدة الوجد والألم وفسرط الصباية والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس والقلوب، فإذا علم أنه قد استولى من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر. ٤

ويرى ابن رشيق عندما يعرض لمذاهب الشعراء في المتاح القصائد بالنسب، أن ذلك يرجع إلى ما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وأن ذلك استتراج لما بعده. ٥

ويرى المستشرق (فالتر براون) في محاولة حديثة لتفسير الوقوف على الطلل - أن غرض الشعراء من الوقوف على الأطلال ليس بقصد رثائها أو تسجيل حنينهم إلى المودة التي انقطعت، والغيوبة التي رحلت، لكن غرض هؤلاء الشعراء أن يعبروا عن تلك المشكلة الوجودية الكبرى التي تتصل (بالقضاء والقضاء والتناهي) وهو يرى أن هذا التفسير مسن شأنه أن يعلل ما نلاحظه في أشعارهم الغزلية من تناقض بين الحزن والفرح، واللذة والألم، والموت والحياة، والفناء والبقاء. ٦

ويقوم الدكتور عز الدين اسماعيل بتفسيره هذه الظاهرة كمقابل للتفسير الخارجى الذى قال به ابن قتيبة من حيث كانت ممثلة فى حقيقتها لارتداد الشاعر إلى ذاته وخلوه إليها، ومن حيث كانت معبرة عن موقف الشاعر من الحياة والكون حوله، فهى تعبير عن نوع من القلق العميق إزاء غوامض الوجود الملقى بالمتناقضات واللاتماهى والفناء. ٧

ويؤكد الدكتور مصطفى ناصف فى ملاحظته أن الشاعر الطليلى كان مروعاً بفكرة الحياة الذاتية، وأنه يصحو على الشعور المستمر بتسرب الحياة منه، فوقوفه كان تأكيداً لحياته وامتلاكه لزمام الماضى الذى يعد تحيله وتمثله، وقد أخذ الكاء على الطليل شكل الطقس الجماعى، وأصبح العقل الجاهلى فى شغل بمشكلة الموت الذى يحزنه الطليل. ٨

فالوقوف على الطلل أصبح وسيلة فنية يقصد بها الشاعر إلى قضايا أخرى كانت تشغله وتتفاعل فى أعماقه.

إن الطلل يمثل تحولاً على مستويين:

الأول : من حيث الشكل، يبرز الطلل مجسداً من خلال الديار التى تقدمت بعد أن هجرها أصحابها، وارتحل عنها أحيائها، وأصبحت خلواً من مشاهد الحب واللقاء الذى نما فى داخلها، أو على جنباتها، حتى آل أمرها إلى ما صارت عليه أثراً بعد عين.

الثاني : من حيث الباطن، وقد تحولت فيه الدار من طبيعتها الخسوسة المعانية إلى طبيعة إنسانية يتأمل فيها الشاعر بعض ذكرياته، ويعكس هذا التأمل فى صياغة إبداعية لموقف من أندر المواقف فى حياته.

هناك مقدمات دارت حول المكان كوصف الطبيعة، ومقدمات دارت حول قضية الزمن كالحديث عن الشباب والشيب. ومقدمات دارت حول النشوة الجسدية والنفسية كالحديث عن الحمر والحديث عن الفروسة، ولكن التركيز الواضح فى مسيرة الشعر العربى يدور حول الطلل.

إن الاستفتاح الغزلي للقصيد يأخذ الجوّ الذي يعيش فيه الشاعر، والذي يملئ عليه شعره. ويراه الدكتور نجيب محمد الهيبي والد اخندين في الالتفات إلى الرمزية، صورة رمزية، يقول: " وهذا الوجه من وجوه التعبير الرمزي في الشعر الجاهلي لم يقف عند القصة، ولكنه تعداها إلى ذلك الغزل الذي يقدم به الشعر لقصيدته، فهو كذلك لا يقصد به الشاعر إلى موضوعه، وإنما يقصد به إلى غير ذلك مما يهم الشاعر أمره، ويأخذ عليه نفسه، ومن هنا يأخذ ذلك الاستفتاح الغزلي للقصيد الجوّ الذي يعيش فيه الشاعر، والذي يملئ عليه شعره. فالمرأة في ذلك رمز، وأسماء النساء أسماء تقليدية، تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوع على صاحبها .

يقول عمرو بن قميئة، الشاعر الجاهلي القديم، وكان معاصرا لحجر أبي امرئ القيس، فلما خرج امرؤ القيس في رحلته إلى قيصر بعد مقتل أبيه صاحبه عمرو في رحلته، وهو الذي يتحدث عنه في رثيته التي نظمها في هذه الرحلة " مما لك شوق بما كان أقصرا " وهو أول من بكى الشباب في الشعر الجاهلي لأنه كان في شبابه شابا جميلا حسن الوجه مديد القامة، وتذكر الروايات أنه مات في هذه الرحلة فسماه قومه " عمرا الضائع " لموته في غربسة في غير أرب ولا مطلب " يروى هذا الحديث :

فقد سألتني بنت عمرو عن الأرضين تتكر أعلامها

لما رأيت سائيد ما استعبرت لله در اليوم من لامها

تذكرت أرضا بها أهلها أخوالها فيها وأعمامها

وينقل صاحب شعراء النصارية عن أبي الندا قوله: " سب بكائها أنما لما فارقت بلاد قومها، ووقعت إلى بلاد الروم، ندمت على ذلك. وإنما أراد عمرو بن قميئة بهذه الأبيات نفسه، فكفى عن نفسه بما " . فهذا نص قدم أدرك منه أبو الندا القيمة الرمزية لحديث عمرو عن ابنته، وعلى ذلك يكون حديثه رمزا عن نفسه.

ولعمرو بن قميته، أبيات يتحدث فيها عن طيف محبوبته الذي زاره في نومه، ثم يتذكر يوم رحيلها، وما ذرفه من دموع خلفها، ويصف قافلة الطعائن المنطلقة في أعماق الصحراء نحو منازل القبيلة الجديدة، ويقف طويلاً أمام محبوبته يصف جمالها ويتغنى بحسنها ومفاتننها، يقول:

نأنتك أمامةً إلا سُؤالا وإلا خيالاً يُوافي خيالاً
يوافى مع الليل ميعادها ويأتى مع الصبح إلا زيالاً
وقد ريع قلبي إذ أعلنوا وقيل أجدّ الخليط احتمالاً

"وأمامة" هنا رمز للنساء وللحياة، ويتكرر هذا الرمز بتعدد الأسماء للمحبوبة الواحدة، وتلك طاهرة مألوفة في الشعر القديم، يقول وهو يذرف الدمع على محبوبته، ويقف طويلاً أمامها يصف جمالها، وهو يخرج إلى التقرير والتعميم:

وفيهنَّ خولةٌ زينَ السنسنا ع زادت على الناس طراً جمالا
لها عينٌ حوراءٌ في روضةٍ وتقرؤ مع النبت أرطى طوالاً
وتجري الموائك على باردٍ يُخال السيال وليس السيالاً ٩

ويتخذ الشاعر من هذا الرمز وسيلة لوصف عيني صاحبه، وجيدها وأسنانها، كعادة الشعراء في هذا العصر.

ومع هذه المقدمة الطللية، يذكر الشاعر اسماً لصاحبة جديدة، يقول فيها :

غَشِيْتُ منازلَ من آلِ هندي قَفاراً بدلتُ بعدى عُفياً
تُبينُ رمادها ومَخطَّ نُؤي وأشعثُ ماثلاً فيها نُؤياً

فكادت من معارفها دموعي تُهَمُّ الشانَ ثم ذَكَرْتُ حَيًّا
وكان الجهلُ لو أبكاك رسمٌ ولست أُحِبُّ أن أدعى سَفِيًّا ١٠

ومع أنه تماسك عن إظهار مشاعره، بعد أن أوْشك على الأنهار، ورجع عن بكائه حتى لا يتهم بالجهل والطيش والوق، يعود ليقول، مستهلاً بعرض موقف غزلي طريف يتعلق في جانب منه بتجربة الشيب وآلامها، وعلى عادة شعراء العصر راح عمرو يدعو لصاحبه ويدعو لديارها، مسجلاً من خلال ذلك الدعاء المزدوج حينه إليها وحبه لها، وإخلاصه في تجربته:

هل لا يهتج شوقك الطللُ أم لا يفرط شيخك الغزلُ
أم ذا قطينٌ صاب مقتلُه منه وخانوه إن احتملوا

ومن ذلك أيضاً المقدمة الغزلية لمعلقة الحارث بن حلزة، التي يقول فيها:

أذنتنا ببيتها أسماءُ ربّ نايٍ يملُّ منه الثَّوَاءُ
بعد عهدٍ لنا ببرقة شماءَ فأدنتي ديارها الخَلْصاءُ ١١

ومنها أيضاً :

وبعينيك أوقدتَ هذُّ النّاءِ رَ أخيراً تُلَوّي بها العَلْيَاءُ
فتتورت تارها من بعيدٍ بخَزَازِي هيهات منك الصَّلَاءُ

فظاهر الشعر أن الحارث، ينسب بأسماء ويهند، وحقيقة الأمر ليست كذلك، فأسماء لم تغل وإن طالت إقامتها، وهند قد اصطلى بتارها بعدما ظهرت ورآها أتم رؤية، ولا ندري إلى أيهما تكون هرولة الشاعر، الأمر الذي يجعلنا نقف أمام هذا الرمز موقف المفسرين، فنقول، إنه يمثل عنده أملاً في المستقبل الغامض الذي يحياها . وأكبر الظن أن " أسماء" هذه شخصية

خيالية جعلها الشاعر رمز الحياة التي يود أن يعيشها أو يرى فيها حياته التي يحبها. وكذلك الحال في ذكر هند، حتى يمكن أن نقول، إن هذه الأسماء رموز للتجاوز وتحمي الحياة السعيدة، ويمكن أن تفسر مثل هذه الظاهرة في شعر معظم الشعراء الجاهليين على أن هنداً، لقب جرى على بنات ملوك المناذرة. كانت إحداهن تسمى باسمها الخاص، ولكنها تلقب أبداً بهند، ولذلك نجد اسم هند يكاد يقع في شعر كل شاعر اتجه إلى ملوك المناذرة بمدح أو ذم.

ومن بين أسماء النساء المستعملة في الغزل الجاهلي، أسماء تقليدية كثيرة. ترجع إلى عهود قديمة، لا تكاد نعرف الآن شيئاً عن قصتها، كاسم "هر" فهذا الاسم قد بقي في شعر الشعراء الجاهليين، فيذكره طرفة في مطلع قصيدة من أهم قصائده وأجملها:

أَصْحَوْتَ الْيَوْمَ أُمَّ شَاقَتِكَ هِرٍ وَمِنَ الْحُبِّ جُنُونٌ مُّسْتَعِيرٌ

لَا يَكُنْ حُبُّكَ دَاءً قَاتِلًا لَيْسَ هَذَا مِنْكَ مَأْوَى بِحَرٍّ ١٢

ويذكره امرؤ القيس في شعره أيضاً، على أنها امرأة أبيه، وليست محبوبته كما يذهب القصص الشعبي الرخيص.

وَهَرٌ تَصِيدُ قُلُوبَ الرِّجَالِ وَأَفْلَتَ مِنْهَا ابْنُ عَمْرِو حَجَرٍ

رَمَتْنِي بِسَهْمِ أَصَابِ الْفُؤَادِ غَدَاةَ الرَّحِيلِ فَلَمْ أَنْتَصِرْ ١٣

أما الأعشى فيقول في معلقته التي تعرضت لها في هذه الدراسة :

وَدَّعَ هَرِيرَةً إِنْ الرِّكْبَ مُرْتَحِلٍ وَهَلْ تَطِيقُ وَدَاعًا أَيُّهَا الرُّجُلُ ١٤

وهكذا تعددت أسماء النساء عند الشعراء من مثل أسماء وهند وعولة وأمامسة وهر وسلمى ورباب وليس وما إلى ذلك، يدل على رموز يمكن أن تكون إشارات نور في طريقهم وحياتهم.

إن الحديث عن رمزية النساء في شعرنا القديم بصفة عامة، وعند امرئ القيس بصفة خاصة، وارتباط هذه الرمزية بالتاريخ هو حديث قديم.

أما المقدمات الطللية التي كانت تنسب إلى هذه الصوحيحات، فقد جاءت عند كل شعراء هذا العصر، وأذكر على سبيل المثال، منها هذه الأبيات من المعلقات، يقول فيها، امرؤ القيس :

ققا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل
ويقول طرفة بن العبد البكري :

لخولة أطلال ببرقة ثممد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد
وقوفا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسي وتجلد
ويقول زهير بن أبي سلمى:

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بسحومات الدراج فالتمثلتم
ودار لها بالرقمتين كانتها مراجيع وشم في نواثر معصم
ويقول لبید بن ربيعة :

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها
فمدا مع الريان عرى رسمها خلقا كما ضمن الوحي سلامها
ويقول عمرو بن كلثوم :

ألا هبى بصحنك فاصبحينا ولا تبقى خمور الأندرينا
مشعشعة كأن الحصى فيها إذا ما الماء خالطها سخينا

ويقول عنتر بن شداد :

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم
أعيالك رسم الدار لم يتكلم حتى تكلم كالأصم الأعجم

ويقول الخارث بن حنزة الشكري :

آذنتنا ببينها أسماء رب ثاو يمل منه الثواء
بعد عهد لنا ببرقة شما ء فأدنى ديارها الخلاء

ويقول الأعشى (ميمون بن قيس) :

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطريق وداعا أيها الرجل
غراء فرعاء مصقول عوارضها تمشى الهوينا كما يمشى الوجى الوحل

ويقول النابغة الذبياني :

يا دار مية بالعلواء فالمسند أقوت وطال عليها سالف الأبد
وقفت فيها أصيلا كى أسائلها عيت جوابا وما بالربع من أحد

وقد كثرت الاجتهادات حول قضية " المقدمة " فالدكتور سعد شلى، يرى أن الوقوف على الأطلال رمز لحب الوطن عند الإنسان العربى. ويرى الدكتور محمد صبرى الأشقر، أن الشاعر كان يجعل الحديث عن الطلل وسيلة إلى تذكّر العهود الماضية، فامرؤ

القيس تجاوز معزل الحبيبة إلى تذكر الماضي والبكاء عليه، والختارث بن حلزة تجاوز " أسمه " إلى البكاء، ومع أنه ذكر عدة أماكن، إلا أن كل مكان يمثل ذكرى نيرة لديه. فاسماء لم تكن تعنيه حقيقة، وإنما الذى كان يعنيه هو حرب قبيلة تغلب، بعد أن كانا من قبل على حسب وتواصل، وقد بينا ذلك فيما عرضناه من أشعار.

ويرى الدكتور عادل جاسم البياتى أن المقدمات جميعا لا تخرج عن كونها ذكريات وضربا من الحنين إلى الماضي، ومن يرى أن الطللوس ذات ارتباط بمقدمات الشاعر، وبامتداده في ماضيه الذى تنقصه أرواح الأسلاف، ومن يرى أنها كانت ملء الفراغ الذى كان يسيطر على الناس، وأنها كانت انعكاسا للحياة في المجتمع الرعوى، أما الدكتور محمد النوبهي فيرى في كتابه الشعر الجاهلي أن بكاء الأطلال ليس عاطفة خاصة، ولا تجربة وجانية ذاتية، بل " لحظة حزن " أملاها على الشاعر شعور الجماعة التى ينتمى إليها بالخرمان من الوطن المكاف، والحنين المتجدد إلى الاستقرار، والمكان الثابت الذى يستطيع فيه أن يقيم بيتا يخلد فيه ذكرياته، ويسترجع صباه، ثم إنه في حقيقة الأمر لم يكن يواجه ذكرى حب فحسب، وإنما كانت تنداعى في ذاكرته صور من شبابه الضائع، وهذان الراهدان يكفيان لخلق عاطفة تثير في نفسه جوا مناسباً يحمله على الحنين، وقد أصبحت المقدمة الطللية - بكل صورها وألوانها- تؤدي وظيفة هذا الخلق الشعري الذى يمنح الشاعر القدرة على القول بعد ذلك.

ويرى المستشرق الألماني " فالتر براون " المقدمة غاية وليست وسيلة، وأنه ليس هناك ما يجعل الشاعر مهموما بالإصغاء إليه، وملتبسا إلى ذلك السيل، ذلك لأن المجتمع الذى حوله مهيا أساسا لما يقول، ومن الطبيعى أن هذا المنطلق يخالف منطلق ابن قتيبة الذى عكس صورة مجتمعه المتحضر على المجتمع القديم، فالذى كان يعنى الشاعر القديم هو ما يسميه اختيار " القضاء والفناء والتناهي ". ولقد كان الشاعر القديم أسيرا لهذا كله، ذلك لأنه كان يرى نوعا من عبثية الحياة حين كان يرى أن العمر قصير، وأنه ليس وراء هذا العمر عالم آخر، وفي ضوء هذا ردد عبارات مثل: عفت الديار، درست الدمن، انحلت الرسوم. لقد ربط بين حياته وبين كل هذا في شعره، ولكن لم يكن وراء هذا النظرة التشاؤمية، بل الرغبة

في انتهاز فرص الحياة، ومتابعة الرحلة، ومن ثم كان يقول " دع ذا " ثم يسأخذ في أسباب جديدة للحياة، فهو لم يكن يستجدي شيئا من الحياة، وإنما كان يفرض عليها ما يريد، ويعب منها عباً، ولعل هذا كان وراء شهوته المضاعفة في كل ما يتصل بالحياة، فقد كان يحب ويكره بغزارة ويعنف، ثم كان هناك من لم يذهب بعيداً عن هذا، وجلا ما يوهم بالتناقض بين الحياة والموت والفرح والحزن عند الحارث بن حازمة في معلقته التي ذكرناها، وكما نرى عند عمرو بن كلثوم وهو يتحدث في نشوة عن الجارية والخمر وإذا به يقول في معلقته :

وإِنَّا سَوْفَ تَدْرِكُنَا الْمَنَآيَا مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدَّرَ بِنَا

ومثل هذا نجد عند عنترة الذي يقول:

ولقد ذكرتكَ والرماح نواهل متى ويبض الهمد تقطر من دمي

يقول الدكتور عز الدين اسماعيل في روح العصر:

" فاجتماع الحياة والفناء في الموقف الواحد، والارتباط بينهما يؤكد إحساس الشاعر بالتناقض في عالمه الخارجي والداخلي، ومن هنا لا يكون هذا التناقض لفظياً أو فكرياً، وإنما يكون تناقضاً " وجودياً " يتمثل في كيان الحياة كما يتمثل في كيان الفرد، وإذا كان إحساسنا بالعالم يتميز بالوضوح، فإن إحساسنا بالموت يتميز بالإبهام، ومن هنا يكون الشاعر الجاهلي أحسن ما أدركه " فرويد " بعد ذلك من أن غريزتي الحب والموت لا يتعاقبان، ولكن يتميزان ويعملان معاً.

ويقول عبد الكريم النهشلبي في دراسات فنية في الأدب العربي :

" إن الشعر العربي يهي في طليعة الشعر العالمي الذي وصف الأطلال وبكاها. " لقد نوه الفيلسوف " شوبنهاور " بتأثير الأطلال الجمالي في النفس، ذلك أنها صارت الزمن في معالمها الباقية، إنها تعبر عن نضال إرادة معنى أثرها الخبي، فهي كما يقول " زميل " تؤثر في الإنسان كما يؤثر صراع البطل من خلال المأساة".

إن الحضارة العربية قد اهتمت بالمكان - المثلل - مع أن الزمن أخلد من المكان، لكن المشاهد يرى أن الزمان يخلع على الأطلال البهاء والحسن، وظل الإحساس بالمكان قويا واضحا، والنظرة الأولى إلى المعلقة تدل على هذا، على نحو جعل "الباقلائي" في إعجاز القرآن "يسخر من هذا الحس المكاني حين تعرض بصفة خاصة لمعلقة امرئ القيس، بل إن من المعروف أن الشاعر العربي عادة حين كان يتعرض للزمن كان يلجأ إلى الاستعارات والتشبيهات المكانية، وبصفة عامة فالمثلل عندهم كان قريبا من غير المثلل، ذلك لأنهم في الغالب كانوا يعيشون في خيام أو مساكن بسيطة متشابهة. وقد تنبه لهذا ابن رشي حين قال : كانوا قديما أصحاب خيام ينتقلون من موضع إلى آخر . فلذلك أول ما تبدأ أشعارهم بذكر الديار، فتلك ديارهم، وليست كآنية الحاضرة، فلا معنى للذكر الحضرى الديار إلا مجازا، لأن الحاضرة لا تنسحق الرياح، ولا يمحوها المطر إلا أن يكون ذلك بعد زمان طويل، لقد كانوا في غربة مكانية مستمرة، ولقد كان الشعراء يعانون من كل هذا، ثم إن الأرض حين فتحت لهم لم يتخلصوا من هذه الغربة.

يقول ابن حزم : " البكاء من علامات الحزن " لكن يتفاضلون فيه " ولقد كان يخلو البكاء على الشيء الذي ينهار، فالوقوف على الأطلال، والبكاء، معناه التحسر على الفناء، والمثلل يعادل الغربة وهذا الاغتراب في العالم، ثم إن الإنسان مضطرب إلى ما سماه ابن حزم " القنوع " بما يذكر باغتراب وفي مقدمة ما يذكر به المثلل، وقد أصبح تقليدا فنيا أنه ليس هناك فرق بين المقدمات في العصور، فهناك تحديد المكان والزمان، وتعداد الحيوانات التي نلم بها، بالإضافة إلى تعداد ما ضيعته الرياح والأمطار، وهناك البكاء والدعاء واسترجاع الذكريات والتساؤل والاستفهام، وطلب الوقوف، ثم رسم صور جمالية - عن طريق التشبيه عادة - للبقايا الدارسة. فبحر الظياء كحب الفلفل، وبقايا الرسم كبقايا الوشم وكالتصايب القديمة، والأحجار التي تنصب عليها القدور كالحمامات المنقردة، والرماد كالكلج.. وهكذا..

يقول أفلاطون:

ما من إنسان يصبح شاعرا - حتى ولو كان بعيدا عن مجال الشعر أصلا - إلا ويكون الحب قد مسه يده، فالحب مبدع عظيم في كل مجال من مجالات الإبداع الفني، وهناك من يطلب في العمل الفني ما يسمى بانتشاء الحواس، وكما قيل: كما يخدم الفارس سيده حين يحسن الحرب، فإن الشاعر يجب امرأة لكي يحسن الغناء.

ويأتي بعد الحديث عن الطفل، القول بانتصار الحياة على الموت، والتعبير عن اللهفة على اللقاء بالمرأة الضائعة بعد أن طوحت بهم الحياة داخل الجزيرة وخارجها، وممن روح العصر للدكتور عز الدين اسماعيل يلح ويقول :

"وقد نشأت المقدمة الغزلية متأخرة إلى حد ما عن المقدمة الطللية، وإذا كانت المصادر تذكر أن " ابن خلدون " كان أول من بكى الديار، فإنها تقول إن المهلهل كان أول من شب في أول القصيدة. والملاحظ أنه مع أن البدء بالطفل كان حقيقة، فإننا لا نعدم نصوصا تقدم الحب."

ويمكن القول بأن التشبيب في المقدمة كان نوعا من " المتاجرة الذاتية " التي يعبر فيها الشاعر عن نفسه حين يجد أنه محاصر بالليل وبالمحوم، وحين يجد أمامه الطريق طويلا ومملا، وحين يجد نفسه متساقا إلى استرجاع ذكرى أحبابه.

وقد أكثر التشبيب من " وصف المرأة، وأكد الوصف الحسي للجمال، وتحدث عن الشعر والعينين والقدم والبشرة، ويركز على التشبيه مع أنه كان يحجز عواطف الشاعر ويمتصها من الاسترسال في التشوة والانطلاق، ذلك لأن الدوائر تعلق حينما تتم الأركان المعروفة للتشبيه، فامرؤ القيس مثلا يشبه الحبيبة بالمهاة والظبي، والشعر بمذق النخلة، والخصر بالزمام، والقدم بالأفحوان المفتوح، والساق بأنوبة السقي، والوجه بمنارة الراهب، واللون ببض النعام.. وهكذا..

وإذا كنت قد عرضت هذه التفسيرات حول المقدمات الطللية في القصائد الجاهلية، وقدمت بعض التفسيرات التي جاءت على فكر الأدباء والكتاب والمستشرقين، فإن هذه

المقدمة هي مفتاح للنظرة إلى رمز الصورة الطللية، فما يعنينا من هذه الاستهلاكات الطللية بالدرجة الأولى، الصورة الشعرية التي تناوذا الشعراء في هذه المقدمات، وهل وجدت تجديدًا على أيديهم خاصة المتأخرين منهم، وما العوامل التي دفعت إلى هذا التجديد وأثرت عليه بحيث نستطيع أن نقول إن هذه الصورة جديدة في ثوبها، لم نجد لها عند الشعراء السابقين، وأيضًا سنرى إلى أي حد استطاع الشعراء المتأخرون أن يضغوا على ألفاظهم معان فيها الجدة والأصالة، بحيث تؤثر على المتلقي في غير ما إلحاح على تقبل هذا المعنى، ومن المعروف أن الناقد بحسه الأدبي قادر على أن يفرق بين صور الشعراء، وأن يقدم واحدًا عن آخر في هذا المجال. ومن أجل ذلك كانت هذه الدراسة في بيان التطور الذي حظيت به الصورة، والذي طرأ على المواقف والأحداث، رغم وحدة المكان والزمان.

ومعروف أن صورة الطلل من أقدم صور الشعر الجاهلي التي خرجت منها الصور الأخرى التي تؤلف أغراض القصيدة الجاهلية من غزل ووصف الطمائن والرحلة وما يتصل بها من نبات وحيوان. ١٥

وسوف نرى أن هذه الصورة قد تطورت وتكاملت في شعر بعض الشعراء المتقدمين أمثال امرؤ القيس وعبيد بن الأبرص وطرفة بن العبد، وزهير بن أبي سلمى، والناطقة الديبائي، والأعشى.

إن الوقوف على الأطلال لم يكن كما قلنا- بقصد الرثاء أو الحنين للماضى، وإلى المودة التي انقطعت، والغيوبة التي رحلت، ولكن للتعبير عن مشكلة الوجود "القضاء والقضاء والتناهي"، إن التناقض بين الحزن والفرح، واللذة والألم، الموت والحياة، القضاء والبقاء.

إن النقاد القدامى تبنوا ظاهرة التقديم، وبخاصة حين تكلموا عن "المطالع" "فابن رشيق" مثلاً يقنن لهذه الظاهرة فيقول: "إنه كان هناك من يهجم على ما يريدده مكافحة ويتناوله مصافحة، وهو يسمى هذا النوع من الهجوم: الوثب والبتر والقطع والكسع والاقتضاب، وهو يسمى القصيدة التي تحجى على تلك الحسالة بـ"سراء"، كالخطبة البـ"سراء والقطعة". ١٦

أما في العصر الحديث فقد سلط عليها أكثر من ضوء، فالدكتور حسين عطوان يقول :
الشاعر إذا كان جاني النفس، غليظ القلب، عسير الطبع، كان ذلك سبباً في إيجازة في
مقدماته وفي خروجه على هذا التقليد في قصائده. كذلك إذا كان ينظم في موضوع جديد لم
تأصل تقاليده، ولا أتاحت الفرصة لكي يتأقلم في نظمه، كان ذلك من أسباب تخلصه من
ظاهرة المقدمات، أما إذا كان مرهف الإحساس، شفاف النفس، سهل الطبع وكان يحوض
في الموضوعات التقليدية التي تماثلت أشكالها وتكاملت خصائصها، وألف الجمهور من
مدحون وغير مدحون سماعها، كان ذلك من أهم العوامل التي تدفعه إلى إغفلة على
المقدمات. ١٧

أما " أميليو غرميه غومس " فيشبه ما نحن فيه بالفصل الأول من مسرحية غنائية
يشارك فيه فريق غير منظور من المنشدين يستنكرون على الشاعر غراميه، فيأخذ في
الاعتذار. ١٨

إن استخدام الشاعر للأسلوب التصويري، يعيننا على فهم شعره، ومن ثم تحليل
صوره المركزة تحليلاً يكشف عن العلاقات التي كان يقيمها الشاعر بين عناصر الصورة
ومكوناتها المختلفة، وبين مواقفه في الحياة وظواهرها المتناقضة في بيئته. وعلى دارس الصورة
أن يقوم:

١- بتحليل هذه الصور في ذاتها تحليلاً موضوعياً وفيما يكشف عن هذا الجانب من
الإبداع الفني الذي حققه الشعراء في قصائدهم المختلفة، وما أخذ يطرأ عليه من تطور من
فترة إلى أخرى.

٢- الكشف عن وسائل الشعراء الفنية في ملاحظة العلاقات المختلفة التي تربط بين
أطرافها المتناقضة بحيث نجعل منها صوراً فنية متجددة ومتنوعة الرموز والإشارات.

إن الشاعر يحرص على أن يخلق صوراً خلقها جديداً يعكس رؤيته، وقد بلغ
الشعر الجاهلي درجة عالية من التعقيد الفني في اللغة والأساليب. والصور الشعرية وهو

تعقيد يفرض العناية بتحليل الصور في الموضوعات التي تناولها الشاعر. مثل الوقوف على الأطلال، والمرأة ووصف جماتها، ووصف الحيوان والطيور في قصص الصيد. ووصف السحاب والمطر وما يحدته من خصب ويحدده من حياة في الأرض المسوات. يقول امرؤ القيس:

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المَحْوِلِ لَعَلَّنَا تَسْبِكِي الدِّيَارَ كَمَا يَبْكِي ابْنُ خِذَامٍ
أَوْ مَا تَرَى أَظْعَاتِهِنَّ بِوَائِكِرَا كَالْتَنَخُلِ مِنْ شَوْكَانَ حِينَ صَرَامٍ ١٩

وقف ابن قتيبة في مقدمة كتابه "الشعر والشعراء" عند هذه الظاهرة، يقول:

" سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتداء فيها يذكر الديار، والدمع والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربيع، واستوقف الرفيق، ليحمل ذلك سببا لذكر أهلها الطاعنين عنها، إذ كان نازلة العمدة في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم من ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتبعهم مساقط الغيث، حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصباة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأصماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لانتط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، ضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا علم أنه استولى من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهو، وسرى الليل وحر الحجر، وإنضاء الراحلة والبعر، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأمل، وقرر عنده ما ناله من المكارة في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل.

فالشاعر أجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفس ظمأ إلى المزيد. ٢٠

بل لقد صادر على الشعر والشعراء فقال: " وليس لتأخر من الشعراء " أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر، ويبكى عند مشهد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العاق، أو يرحل على حمار أو بغل فيصفوها، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة البعير، أو يرد على المياه العذاب الجوارى، لأن المتقدمين وردوا الأراجين الطوامى، أو يقطع إلى الممدوح منابت الترجس والورد والآسى، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيخ والخنوة والعرار."

ومن نص ابن قتيبة نعرف أن الديار وسيلة لاستحضار من كانوا فيها، ونعترف أن الشاعر يحاثل ممدوحه للوصول إلى عطائه، ونعرف أنه يذود الشعراء عن عالمهم الذى يعيشون فيه إلى العالم القديم، وهو لم يلاحظ أن الشاعر المادح لم يتكرر هذا النوع من التقديم وإنما سار في درب معيد.

وقد ركز ابن رشي على أن الوقوف على الطلل طبع عند البدوى، وتقليد عند الحضري، ثم يقول عن الذى لا يركب الناقة ثم يذكرها "فما أقبح الناقة والفلاة حينئذ". كما أنه قال: إن ذا الرمة ستل كيف تعمل إذا انقلبت دونك الشعر. فقال: كيف ينقل الشعر دونى وعندى مفاتيحه. قيل له: وعنك سألناك ما هو؟ قال: الخلة بذكر الأحباب، ثم يعقب، فهذا لأنه عاشق، ولعمري إذا الفتح للشاعر نسب للقصيد فقد ولج من الباب، ووضع رجله في الركاب، وقد وقف وقفة طويلة في العمدة عند بابي المقاطع والمطالع، وقد تعرض بوضوح للمبدأ والخروج والنهاية، وقال عن المطلع: الغالب عليه تحت اللفظ وجهارة الابتداء. ٢٦

ويقول امرؤ القيس، قبل بيته الذى بدأنا به:

لَمَنِ الدِّيارُ غَشَّيْتُهَا بِسُحَامٍ فَعَمَّامَتَيْنِ فَهَضْبُ ذِي إِقْدَامِ
فَصَفَا الْأَطْيَاطُ فَصَاحَتَيْنِ فَغَايِضِ تَسْمَشُ السَّعَاجُ بِهَا مَعَ الْأَرَامِ
دِيَارُ لَهْنٍ وَالرَّبابِ وَفَرَّتَنِي وَلَمِيسَ قَبْلَ حَوَادِثِ الْأَيَّامِ

عُوجَا عَلَى الظِّلِّ المَحِيلِ لَعْنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِذَامٍ ٢٢

وهكذا يلعب البعد المكاني دوراً أساسياً في الدلالة، حيث قصد الشاعر أن يكون للحاضر سيطرته الأولية، فقدم (النسائل) على ما بعده من تراكيب تنصرف جملة إلى الماضي من خلال سيطرة (غشيتها) عليها، لتبرز أماننا طبيعة الصراع بين الزميتين حادة عنيفة.

وإذاً فالجانب الظللي مزدهر عند شعراء العصر الجاهلي حتى عمق هذا الاتجاه بصغة خاصة الشاعر الأموي في عصر بني أمية ذو الرمة الذي مزج نفسه مزجاً شديداً بالعناصر القديمة، يقول:

عشبة مالى حيلة غير أتنى بلقط الحصى والخط فى الترب موع
أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفى.. والغريان فى الدار وقع
كان سناناً فارسياً أصابنى على كيدى .. بل لوعة البين أوجع
ثم أن ذا الرمة قال:

" قطعت دهرى، وأفنيت شيبى أشيب بها فى ديارها". ٢٣

وإذا كانت نظرة القدماء إلى المقدمة نظرة نفعية إلى حد ما، فإن المحدثين نظروا إليها من أكثر من زاوية، فحامد عبد القادر يقول من دراسات فى علم النفس: " إن المثير الأول الحقيقى لعاطفة الحب هو الحبيبة، ثم كان هناك " المثير المصاحب" وهو " الأطلال".

وهناك من فرغ على هذا فقال: إذا كانت الحبيبة هى المثير الطبيعى لعاطفة الحسب، فإن الأطلال هى المثير المقارن أو الصناعى، وتفسير ذلك كما يقرر علم النفس أن الحبيبة بعيدة عن الشاعر، فديارها حلت محلها فى إثارة عاطفة حياء، فلما ثارت هذه العاطفة أقبل الغيب على الجدران يقلبها، لأن الديار وجدواها هى المثير الصناعى، والذي سوغ أن الحبيبة

كانت تسكن الديار، فافتقرت الديار بها، حتى صارت الحبيبة وديارها وحدة متماسكة، فهذا كان الجزء قد ارتحل فإن الجزء الآخر قد حل محله. ٢٤

ويعد امرؤ القيس أقدم شعراء الجاهلية، وقد حرص على أن يقيم تقابلا في قصائده بين الماضي والحاضر وبين الحياة والموت في صور جزئية متمثلة في التشبيه الذي يستمد عناصره من البيئة، فيقول، في مطلع معلقته التي أعجب بها القدماء، ورأوه دليلا على اقتدار فني واضح، فقد وقف، واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمزل في مقدار نصف بيت من الشعر:

قفًا نيك من ذكرى حبيب ومنزل	بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها	لما نسجتها من جنوب وشمائل
تري بحر الأرام فسى عرصاتنا	وقبعاتها كأنه حبب فلفل
كأننى عداة البين يوم تحمّلوا	لدى سمّرات الحى ناقف حنظل
وقوفا بها صحبى على مطيّهم	يقولون لا تهلك أسى وتجمل
وإن شفىالى عبرة إن سقحتنا	وهل عند رسم دارس من معول
كدأبك من أمّ الحويرث قبلها	وجارتها أمّ الرباب بماسل
ففاضت دموع العين منى صباية	على التّحر حتى بلّ دمعى محملى ٢٥

مقابلة بين صور الخراب ومظاهر الحياة في الطلل، وبين الجفاف النفسى والغصب العاطفى، وبين ذكريات الماضى ومأساة الواقع في صور يشخص بها هذه الذكريات وكأنه يعيشها من خلال الرياح والأمطار والظباء والرحيل والبكاء وقد أشرف امرؤ القيس في

معاشية ذكرياته العاطفية التي فتح لها لشعراء من بعده بابا في الغزل بالمرأة ووصف محاسنها في صور جزئية.

وهو يحرص على تحديد الأماكن وذكر الأسماء، كما يبنى صوره عن طريق المقابلة بين المواقف المختلفة، وهي صور حديثة يحتل فيها الشاعر خطوات يعينها من خطوات لقائه بهذه المرأة أو تلك دون الاعتماد على وسائل انجاز المألوفة في صوره الأخرى، ويعتبر هذا المطلع من مبتكرات امرئ القيس، فقد وقف واستوقف، وبكى وأبكى من معه، وذكر الحبيب والمول ٣٦ .

هنا امرأة يعينها تحتل المكانة الأولى من عناية الشاعر، وهو يجردها من صفاتها الفردية عندما يقول " ذكرى حبيب " (لا حبيبة)، وعندما يقول " كأي غداة البين يوم تحملوا " (بصيغة الجمع)، والشاعر يصدر إذن عن تجارب خاصة (واقعية أو خيالية) يصوغها في صورة مجردة. غير أنه لا يفوته أن يتضمن هذه الصورة ذاتها ما يذكرنا بخصوصية تجاربه. فهو عندما يقول "كداًبك من أم الخويرث قبلها- وجارثا أم الرباب بمأسل " ويتحدث عن حبيته بضمير الغائب، يذكرنا في الوقت نفسه بأن حبيته هذه امرأة من لحم ودم، وأن له معها قصة تضرب بجذورها في أرض الواقع (فهي تلك المرأة التي أحب من قبلها " أم الخويرث، وجارثا " أم الرباب") كما يذكرنا بأننا ما زلنا في نهاية المطاف بصدد امرئ القيس ذاته (صاحب الصوات والمغامرات).

وصور كيف كان أصحابه يحاولون أن ينقصوا عنه وهو غارق في ذكرياته وبكائه ثم انتقل يقص مغامراته مع النساء، ويذكر لصاحبه بعض صواحه اللحي أبكيه وبرح به حينه، يقول:

أَفَاطِمُ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أَرَمْتُ صَرِيْمِي فَأَجْمُنِي
وَإِنْ كُنْتُ قَدْ سَاعَتِكَ مِنْ خَلِيقَةٍ فَسُئِلْتُ ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تُنْسَلُ
أَغْرَكَ مَنْنِي أَنْ حُبِّكَ قَاتَلَنِي وَأَنْتَكَ مَهْمَا تَأْمُرُ الْقَلْبَ يَفْعَلُ
وَمَا ذَرَفْتُ عَيْنَكَ إِلَّا لَتَقْدَحِي بِسَهْمِيكَ فِي أَغْشَارِ قَلْبٍ مَقْتُلٍ ٢٧

يستثير فاطمة بمغامرة جريئة له مع كتي عنها " بيضة خدر لا يبرام خباؤها " مصورا كيف اقتحم إليها الأهوال والأحراس، وكيف انتحى بها ناحية من الحى يتبادلان فيها الصباية والغرام.

ونحن نرى صورة الحيوان التي وردت في وقوف امرئ القيس على الطلسل، والتي قصد بها إلى إبراز المفارقة بين ماضى الديار وحاضرها في قوله :

تَرَى بَعَرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا وَقِيَعَاتِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ فُلْفُلٌ

وقد استطاع أن يقيم مفارقة بين خلو الديار من أهلها وبين امتلائها بهذه الحيوانات الوحشية الكثيرة، وقد ألح الشعراء في مقدماتهم الطللية على هذا المعنى وتلك الصورة، وطوروها بما يزكي هذه المفارقة ويبرزها في حركة وتغير ومقابلة تعكس الجدل المستمر في نفس البشر بين الحياة والموت، وهي رؤية الشاعر بتحقيق الانتصار الذى حققه من خلال تداعى الذكريات وتلاحقها من خلال أبياته.

إن جمال المرأة يفتنه، ويحمّله على مواجهة القناء بتفاؤله بالحياة، ونظرته إلى الواقع من حوله، فالمرأة رمز لتجدد الحياة واستمرارها.

ويعتبر امرؤ القيس أول من فتح للشعراء الجاهليين من بعده الحديث في بكاء الديسر، والغزل القصصى، ووصف الليل، والحيل والصيد، والمطر والسيال، والشكوى من الدهر، في مهارة فنية:

وهو صاحب فن التشبيه في العصر الجاهلي، فالتشبيهات تتلاحق في صفوف متعاقبة مستمدة من واقع الحسى، في صور جزئية - كما رأينا - من مثل تشبيه المرأة بالبيضة في بياضها، ورقتها، وتشبيهها بالدرة واليقر في جمالها وحسنها، فمن مثل تشبيهاته قوله :

فَعَنَ لَنَا سِرْبَ كَانَ نِعَاجَهُ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مَلَأَ مَذِيلُ ٢٨

كما أن المرأة عنده كتمثال جميل، يقول :

وَيَارَبَّ يَوْمٍ قَدْ لَهَوْتُ وَلَيْلَةَ بَايَسَةٍ كَانَهَا خَطُّ تَمَثَالُ ٢٩

ونراه يستعيد للحلى على نحر صاحبه وتوجهه، صورة الجمر، وهذه صورة جديدة، يقول :

كَانَ عَلَى نَبَاتِهَا جَمْرَ مُصْطَلٍ أَصَابَ غَضًّا جَزَلًا وَكَفَّ بِأَجْذَالِ ٣٠

فهل توهج الحلى مصدره هذا الجيد، أم بريقه امتزج بريق جيد صاحبه فازداد توهجا ولمعانا ؟ هذا هو التجديد في الصورة، حيث ينشأ من تفسيرها لدى المتلقى.

وهل نراه يشبهها بالسفين، ثم بالنخيل، محققا لها الحركة واللون، حين يقول :

بِعَيْنِي ظَنَنْتُ الْحَى لَمَّا تَحَمَلُوا لَدَى جَانِبِ الْأَفْلَاجِ مِنْ جَنْبِ قَيْمَرَا
فَتَشَبَّهَتْهُمْ فِي الْآلِ لَمَّا تَكَمَّشُوا حَدَائِقَ دَوْمٍ أَوْ سَفِينَا مُقَيَّرَا
أَوْ الْمَكْرَعَاتِ مِنْ تَخِيلِ ابْنِ يَامِنٍ دَوِينِ الصِّفَا اللَّاحِثِ يَلِينِ الْمُشَقَّرَا ٣١
أما قوله :

سَوَامِقِ جَبَارِ أَثِيثِ قُرُوعُهُ وَعَالِينَ قَتَوَاتَا مِنَ الْبُشْرِ أَحْمَرَا
حَمَّتُهُ بَنُو الرِّبْدَاءِ مِنْ آلِ يَامِنٍ بِأَسْيَافِهِمْ حَتَّى أَقْرَ وَأَوْقَرَا

وأَرْضَى بَنُو الرِّبْدَاءِ واعْتَمَ زَهُوهُ وَأَكْمَامُهُ حَتَّى إِذَا مَا تَهَـصَّـرَا
أَطَاقَتْ بِهِ جَيْلَانٌ عِنْدَ قَطَاعَةٍ تَرَدَّدَ فِيهِ الْعَيْنُ حَتَّى تَحْيِرَا ٣٢

إن الشاعر الجاهلي يشبه طعامته بالنخل، فإذا كان رجليها غمارا وتلألأت ألوان الكلا والقطوع جعلها كستان نخل مزه، تتلألأ ألوانه، وإذا كان رجليها ليلا جعلها كالنخل قبل أن يزهى وتلألأ الألوان فيه .

ولنقف على رائية امرئ القيس " مما لك شوق بعدما كان أقصرأ " فإن امرأ القيس لم يكن يشبه المرأة بالنخلة، بل كان يصور الموداج فوق الإبل وقد علنـها الكلا والقطوع المختلفة الألوان، وهي صورة تتكرر في مشهد الطعائن الراحلة صباحا لدى كثير من شعراء الجاهلية . وقد ذكر امرؤ القيس في هذه الأبيات أبرز الصور التي يكررها الشعراء في وصف الموداج حين يكون الرحيل غمارا، أعنى صورة السفن، وصورة حدائق الدوم، وصورة بستان النخيل المزهى. ومن الإنصاف أن نقول إن امرأ القيس صاحب هذه الصور التي سنجدها عند بقية الشعراء الآخرين ممن جاؤا بعده .

فقد شبه الطعائن على الموداج بحدائق الدوم مرة، وبالسفن المغيرة مرة لأن الموداج تبدو سوداء في السراب اللامع . يشبه الركب مرة أخرى بالنخيل العسائي الفسقى الغزير الفروع، والموداج الحمراء بعناقيد النمر الناضج في أعلاه، ويستطرد في وصف النخيل حين أتبع ثمره والاستطراد حيلة فنية تجمع بين الإيماء والتجسيم، ونصادفها كثيرا في الشعر العربي القديم .

" فهو يشبه الظعن بالسفن والشجر والنخلة، محققا الحركة واللون في صور متتالية " ٣٣ :

سير السفن في الماء صورة .

النخيل وهي مغروسة على الماء صورة .

المفودج وما عليه من الصوف الأحمر والأصفر، كأنها النخل وما فيها من ثمر اختلفت ألوانه صورة .

هذه هي المرأة التي وصفها امرؤ القيس، وزارها، وبلغ منها مأربه يصف راحلتها وهي راحلة عن مرتبتها، فيرى الظعن وهو ما تركه المرأة من صوف المطايا أو هي الموائد فيها النساء، يقول :

تَبْصُرُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظِلْعَانِي سَوَالِكْ نَقْبًا بَيْنَ حَزْمَتِي شَعْبَعِي
عَلَوْنَ بِأَنْطَاكِيَةٍ فَوْقَ عِقْمَةٍ كَجَرْمَةٍ نَخْلٍ أَوْ كَجَنَّةٍ يَثْرِبُ ٣٤

إن الوقوف على الطلل عملية تحتاج إلى دوافع خفية، وتحتاج حدة الصراع بين الفناء والبقاء، من خلال حركة الريح المكانية، وبإبعادها التأثيرية، وأحياناً تسره عن النظر، وهي تدل على أن أحزان الشاعر تتردد إلى نفسه ولا تتصل بالطلل إلا بوصفه مثراً فحسب. كمد تلعب الصورة التشبيهية دوراً بارزاً - كما رأينا - حيث يجعل الشاعر من يكائه شيئاً مضطعاً، يعبر عن صورة البكاء ولا يدل على مضمونه.

وهناك صورة الطلل يزمنه المتحرك إلى وراء، وصورة الشاعر يزمنه المتحرك إلى أمام، اسمع لامرئ القيس وهو يقول في صاحبه " سلمى " :

أَلَا زَعَمْتَ بِسِبْإِمَةِ الْيَوْمِ أَنْنِي كَبُرْتُ وَأَنْ لَا يَحْصِنَ اللَّهُ أَمْثَالِي
كَذِبْتُ لَقَدْ أَصْبَى عَلَى الْمَرْءِ عَرْسَهُ وَأَمْنَعُ عَرْسِي أَنْ يُزْنَ بِهَا الْخَالِي ٣٥

نلاحظ في الاستهلاله الطللية، قدرة امرئ القيس، على استرجاع الماضي، واختزاله في لحظة إبداعية، يفتق من خلالها البعد الزماني، والبعد المكاني للتجربة، في قوله :

ألا عم صباحا أيها الطفل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي

فالشاعر يعكس هنا موقفا خاصا بدأ بالفعال حار أدى إلى مسلك تعبيرى، يعتمد على الحضور الزمنى (ألا عم صباحا)، فهي تجسد لحظة زمنية جمعت بينه وبين الطفل في مواجهة ثنائية، وقد برز فيها الطفل ملتبسا بالحياة مفتتحا لها، حتى أنه دفع الشاعر دفعا إلى التوجه إليه بالنحية التي امتلأت بقيمة تعبيرية مكثفة بدأت بـ (ألا) المنبهة، ثم بالأمر انجسد ثم النداء المؤكد لكل معاني الحيوية الدافقة، ولكن سرعان ما تنطفئ لحظة الحضور في مواجهة الواقع المعادين انجسد للماضى في كلمة واحدة (البالي) ثم يقول :

وهل يعمن إلا مسعيد مخلد قليل الهموم ما يبيت بأوجال

تأتي حركة الرقص للطفل من خلال ما أسماه البلاغيون (الانلاقات) عن طريق التحول في الصياغة الذي من شأنه صنع تحولا في الدلالة، وهذا التحول أثمر بدوره على أداة الاستفهام (هل) التي دلت على النفي المتمزج بالإلكار (هل يعمن من كان في العصر الخالي) . ومع كلمة (البالي) ينتشر الماضى من خلال (العصر الخالي)، (ثلاثين شهرا في ثلاثة أحوال)، (عافيات بذى حال)، (ألح عليها كل أسحم هطال).

ديارٌ لمسلمى عافياتٌ بذى الخال ألحَ عليها كلُّ أسحم هطال

ويتشابهك الماضى مع الحاضر في موقف (سلمى) من أوهام الذكريات، حيث تأمل مدح حوفا من أولاد الظباء، ومن يرض النعام، وكأفقا ما زالت على عهدها القديم تفيض حوصا الحياة، وتفيض هي على الحياة جمالا ونهجة.

ثم يجمع الشاعر بين الطفل - الممثل للماضى - وبين ماضى عمره، فيرفضهما من خلال رفضه إدعاء (بسياسة) أنه كبير وأصبح غير صالح للهو والعبث، وهنا تظهر صورة الطفل والشاعر في توحيد، بينهما علاقة شد وجذب.

إن هذا الوقوف يمثل اتحاد الذات والموضوع في لحظة تأملية شبيهة بموقف الصوفي الذي يؤثر العزلة، ويوغل في الرؤية، فتوحد ذاته بالكمال المطلق. ونحصى مع الشاعر في أبياته حيث يقول :

وتحسبُ سلمى لا تزالُ ترىَ طَلا من الوَحشِ أو بَيضاءَ مِخلال

وتحسبُ سلمى لا تزالُ كعهدنا بوادِ الخُزامى أو على رِسٍّ أو عال

ليالى سلمى إذ تريك مُنصباً وجيِّداً كجيد الرثم ليس بمعطل ٣٦

سلمى التى نحن إليها في المقدمة الطللية، ويردد اسمها (كأنما يتاديهما) على مشهد من الديار الدارسة، ويراهما بعين خياله أينما قلب طرفه، هي نفسها المرأة التى نالها برغم أنف زوجها. وإذا كان الانتقال من المقدمة الطللية إلى القصة الغزلية طبعيا، فلأن الليلة التى يروى أحداثها في القصة تساق مثالا على ليالى سلمى في المقدمة، والمخاوف الليلية في المقدمة تعود إلى الظهور في صلب القصة متمثلة في ذلك الصراع الرهيب الذى يحوضه الشاعر للفوز بسلمى. وإذا كانت سلمى " تربه" في المقدمة نغما مستوى الأسمان" منصبا" وجيدا كجيد الظي (غير عاطل من الخلى) فإنها تكشف في القصة عما خفى من جمالها وحليها التى ذكرت على نحو غير مباشر في المقدمة تتوقد في القصة كأنها الجمر.

يضمن الشاعر هذه المقدمات بذور تجاربه الشخصية، وبدايات قصصه الغزلية. ومن الممكن أن نقول إن المقدمات الطللية في قصائد امرئ القيس ترتبط ارتباطا وثيقا ببقية غزله بحكم تجريدتها ذاته . فهي ليست مجرد أبيات يصدر بها قصائده لإرضاء التقاليد على نحو شكلي، وإنما يبدو أنه وجد فيها مجالا ملائما لتحقيق ذاته، ولعرض جانب مهم من تجربته، فهو لا ينظم مقدماته الطللية إلا انطلاقا من تجربة معينة (واقعية أو خيالية) ويستغل الإطوار الصارم للغزل الطللي ليعرض هذه التجربة من موقف معين هو انقضاء السعادة وغياب من يحب، ونظرا لأن هناك تجربة حية يصدر عنها الشاعر، ويحاول أن يسطوع

التقاليد للتعبير عنها، فإننا لا نجد في مقدماته الطللية صوراً مجردة، وإنما نشاهد عملية التجريد إبان حدوثها.

لقد كان الغزل الطللي جزءاً من تجربة الشاعر الحية، وليس معنى هذا أن الناس في عصره كانوا يقفون على الأطلال، أو أنه هو نفسه كان يفعل ذلك، وإنما معناه أن أمراً القيس وجد هذا الوقوف معنى في حياته الخيالية، وأنه رأى فيه مجالاً للتعبير عن نفسه. وليس من المستغرب في الواقع أن يتحقق هذا التوافق البديع بين التقاليد وذات الشاعر، لأن صورة المكان الخالي من الأحباب تعبر خير تعبير عن غريته وشعوره بالوحشة وتجسم وعيه الخاد بأن الحب— كما عرفه— لا بد زائل، وبأن حظه في الحب لا بد أن يكون في نهاية المطاف حظ الخاسر.

ولنقف على صورة أخرى من صور امرئ القيس عن الأطلال وهو يصف وحشها وسكونها، يقول:

عَشِيْتُ دِيَارَ الْحَيِّ بِالْبَكَرَاتِ فَعَارِمِيَّةٌ قُبْرُوقَةُ السَّيِّدَاتِ
ظَلَلْتُ رِدَائِي فَوْقَ رَأْسِ قَاعِدَا أَعْدُ الْحَصَى مَا تَنْقُضِي عِبْرَاتِي ٣٧

في هذه الأبيات استطاع امرؤ القيس أن يحقق درجة رفيعة من التجريد لعله لم يحققها في أي قصيدة أخرى فهو قد حدد مواقع الديار بين عدد من المواقع دون أن يصف معالم هذه الديار إلا بالإشارة العابرة بل لقد امتنع عن الإشارة إلا من رحل عن الديار، وترك لغابهم، ولصمته عن ذكر حبيبته أن يحدث تأثيره (فالبرقة مثلاً أرض فيا حجارة ورمال، والعبرات هي مواضع الحمر الوحشية) ثم انتقل إلى وصف حزنه بإزاء الديار الدارسة. هنا إذن تعبير موجز عما هو جوهرى وفقاً لتقاليد الغزل الطللي. وفي البيت الثاني يصف حاله. وقد جلس مظلاً رأسه، مطلقاً لدموعه العنان تعبيراً عن حزنه الساحق، ويفجر ما يشبه الطاقة المكتومة.

إن امرأ القيس إذ يعدد أسماء تلك المواضع، إنما يروى بطريقة ضمنية ما حدث عند الديار، فقد أخذ ينتقل بصره من مكان إلى مكان ومضى يتصفحها ويستنطقها ويستغيث بها موضعاً موضعاً، حتى إذا غلبه اليأس انهار باكياً واستسلم خزنه العميق.

وهذه المقدمة لا يتلوها في القصيدة التي وردت بها أي غزل، ومع ذلك فلم يتركها الشاعر في شك من أن يصدر عن تجربة خاصة وأن لسديهِ قصة محددة (يريد للمتلقى أن يتخيلها وأن يقدر آثارها). وقد نجح الشاعر في تحقيق هدفه هذا عن طريق إيجازه ذاته، وبعد مرحلة الصمت الكامل يغلب على أمره وتفجر القصة في سيل من الدموع، ثم نراه وهو يستغيث بصاحبه أن يعينه:

أَعْنَى عَلَى التَّهْمَامِ وَالذِّكْرَاتِ يَبْتَئِ عَلَى ذِي الِهَمِّ مُعْتَكِرَاتِ
بَلِيلِ التَّمَامِ أَوْ وَصَلَنَ بِمَثَلِهِ مُقَايَسَةَ أَيَامِهَا نَكَرَاتِ

إن القصة ذات جذور وأبعاد، وتخرج عن نطاق الغزل الطللي، فالشاعر هنا يتحدث عن همومه الليلية ونحن نعرف أن هذه الهموم لا ترتبط بالوقوف على الأطلال، وإنما لا تتعلق إلا بامرئ القيس وحده:

كَأَنِّي وَرْدَقِي وَالْقِرَابَ وَنُمرُقِي عَلَى ظَهْرِ عَيْرٍ وَارِدِ الْخَبَرَاتِ
أَرْنِ عَلَى حَقَبِ حَيَالِي طَرَوْقَهُ كَذُودِ الْأَجِيرِ الْأَرْبَعِ الْأَثَرَاتِ
عَنيفٍ بِتَجَمُّعِ الضَّرَائِرِ فَاحِشٍ شَتِيمٍ كَذَلِقِ الرَّجِّ ذِي دَمَرَاتِ
وَيَأْكُلَنَّ بِهَمْسِي جَعْدَةَ حَبَشِيَّةٍ وَيُثْرِينَ بَرْدَ الْمَاءِ فِي السَّهَرَاتِ
فَأَوْرَدَهَا مَاءَ قَلِيلَا أَنْيُسُهُ يُحَاذِرْنَ عَمْرًا صَاحِبَ الْقَتَرَاتِ ٣٨

لم يلجأ أمرؤ القيس في رسم الصورة المجازية إلى تقديم الطفل في شكل هامد، ورعنا
كان ذلك بدافع داخلي حيث يسقط الشاعر في الطفل بعضاً منه، فإنزال الموت به معناه
موت هذا الجزء الذي أسقطه.

ومن هنا كانت الصورة المركبة أقرب ما تكون إلى هيئة عجوز طعن في السن حتى
تقطعت أوصاله، وتداعت أركانه، وعمقت خطوط الزمن في وجهه حتى كادت ملامحه
تتلاشى أو تتغير.

وقد ألف الشعراء القدامى هذه الصورة وأفرغوا فيها جانباً من قدراتهم الإبداعية،
وبذلك اكتسب الوقوف على الطفل احترام اللاحق للسابق، حتى استحال الأمر إلى شيء
شبه بما يكنه الناس من احترام وتقديس للموتى من الأولياء والصالحين، واعتقادهم أنهم ما
زالوا مؤثرين حتى بعد موته.

وصورة الطفل العجوز وفيرة عند امرئ القيس، بحيث يظل دائماً هذا الطفل وجود
جزئي في كل مطالعه، وإن اختلفت الصورة من قصيدة إلى أخرى، ومنها على سبيل المثال :

لَمَنْ طَلَّلَ أَبْصَرْتَهُ فَتَجَانَسَى كَخَطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيبِ يَمَانِي
دِيَارٍ لَهْنَدٍ وَالرَّهَابِ وَفَرْتَنَا لَيَالِينَا بِالنَّعْفِ مِنْ بَدَلَانِ
لَيَالِي يَدْعُونِي الْهَوَى فَاَجِيبْهُ وَأَعِيْنَنَّ مَنْ أَهْوَى إِلَيَّ رَوَانِ
وإنْ أُمَسَ مَكْرُوبًا فَيَارِبَّ بِهِمَةِ كَشَفْتُ إِذَا مَا اسْوَدَّ وَجْهَ الْجَبَانِ
وإنْ أُمَسَ مَكْرُوبًا فَيَارِبَّ قَيْنَةٍ مَنَعَمَةٍ أَعْمَلْتُهَا بِكَرَانِ
لَهَا مَزْهَرٌ يَعْطُو الْخَمِيسَ بِصَوْتِهِ أَجَشُّ إِذَا مَا حَرَكْتَهُ السِّدَانِ
وإنْ أُمَسَ مَكْرُوبًا فَيَارِبَّ غَارَةَ شَهِدْتُ عَلَى أَقْبَرِّ رَخْوِ اللَّبَانِ ٣٩

تفرد الصورة التشبيهية (في أول بيت) بتعقيق التكوين الشكلي للطلل الذي تاهت معالنه حتى لم يعد يرى منه إلا ما يمكن رؤيته من حروف خطت في عسيب يمان، فسلمات الشجوخة وعلاماتها أقرب -هنا- من سمات الموت وملاحمه . ومن قول امرئ القيس أيضا:

ألمّا على الربيع القديم بَصَصَا كأنسى أنادى أو أكلّم أخرسا
فلو أن أهلّ الدار فيها كعهدنا وجدتُ مقبلا عندهم ومعرّسا
فلا تنكروني إننى أنا ذاكُم ليالى حلّ الحىّ غولا فأنعسا
تأوبنسى دالى القديم ففلسا أحاذرُ أن يرتدّ دالى فأنكسا
فإمّا ترينسى لا أغمضُ ساعة من الليل إلا أن أكبّ فأنعسا
فياربّ مكروپ كررت وراءه وطاعتُ عنه الخيل حتى تنفسا
وياربّ يوم قد أروحَ مرجلا حبيبا إلى البيض الكواعب أملتسا
يرعنّ إلى صوتى إذا ما سمعته كما ترعوى عيطُ إلى صوت أعيسا
أراهنّ لا يحيبنّ من قلّ ماله ولا من رأين الشيب فيه وقوسا
وما خلّت تبريح الحياة كما أرى تضيقُ ذراعى أن أقوم فالبهسا ، ٤

إن رفض الطلل هنا تابع من العجز وعدم القدرة على التمييز (تنكروني) وهو عجز يضاف إلى (الخرس) فتستحيل صورة الطلل إلى عجز تناوبته عوامل الضعف والتحلل حتى وصلت به إلى تلك الحال .

وهذه صورة أخرى يسجلها لنا الشاعر من خلال قوله:

دارُ لهم إذ هم لأهلك جيرةٌ إذ تستبيك بواضحٍ يسّام
أو ما ترى أظعانهم بواكراً كالنخل من شوكان حين صّرام
حورٌ تعلل بالعبير جلودها بيضُ الوجوه نواعمُ الأجسام
فظلت في دمن الديار كأننى تشوان بأكّره صبوحُ مدام
أنفٌ كلون دم الغزال مُعتقٌ من خمرعانة أو كروم شيام
وكان تاربيها أصاب لسانه مومٌ يخالط جِسمه يسقام ٤١

" إن الظلل كان رسالة قديد وإنذار للشاعر، واهتمامه به كان مستمداً من كون هذا الظلل معادلاً مساوياً لمرحلة الشيخوخة والضعف، فهو يذكره بذاته أكثر مما يذكره بأصحابه الراحلين عنه، ولأنه يدرك بعين استحيالة عودة الأطلال إلى صورتها الأولى، لم يبق أمامه إلا أن يواصل الحياة، ويطلق لها العنان فقرا فوق دائرة الزمن التي أغلقت حول الظلل. وبهذا يحدث نوع من التعادل بين المخلفات النفسية القديمة، والحقيقة التي يمر بها الشاعر ويعيشها في كل لحظة كلما مرت به ذكرى قديمة، أو مر هو على هذه الذكرى " ٤٢ .

وعندما يقول الشاعر :

تمتع من الدنيا فإنك فاني من النشوات والنساء الحسان

إعلان مباشر عن جهرية الوقوف الطللي، وأنه ليس سوى وسيلة إلى حياة جديدة تناقض ما في الظلل من طبيعة التحلل والقضاء، إن الموت حقيقة، ولكنه رفض أن يكون نهاية الحياة، فساد الاعتقاد " بالعودة الخالدة " وأصبح الأدب وسيلة لمواجهة الموت وبالدخول في تجارب الحياة التي تخرج منها سالمين دون أن نصاب منها بأى أذى.

وليس غريباً أن ينتهي الشاعر من وقوفه على الطلل إلى حديث الحب واللهو، فهذا السلوك يمثل استمرارية حقيقية لحركة المعنى في القصيدة.

ويعتبر امرؤ القيس أصدق من وقفوا على الطلل، وعبر في هذا الوقوف عن أعمق المعاني الإنسانية من خلال تجربته الخاصة، كما أصبح شعر امرؤ القيس مؤصلاً لتقاليد القصيدة العربية القديمة، فنيا وموضوعيا، وقد فتن الرواة اللغويون بهذه التقاليد.

ويقول بعض الكتاب عن الطلل : وحديث الشاعر عن الطلل ينطوي على بعدين جوهريين، تفرع منهما الأبعاد الأخرى، البعد الأول هو رغبة بالحياة وحبها، ورغبته في الاستقرار بين أحضانها .. والبعد الثاني يتولد من شعوره بحروب الأشياء وإدبارها السريع أمامه، وحركة التغير في الأشخاص والأحداث،.. ففي البعد الثاني تجتمع إذن عوامل الانقراض والمهرم والزوال، العوامل التي تحول معنى الحياة وروحها إلى طلل مقفر موحش، وتجعله موطن غربة وخراب.

وقد شاع عند الشعراء الجاهليين، صور تشبيه الطلل بالوشم والكتابة، وما يتصل بهما من أدوات من باب بعض التغيرات في الصورة، وعملوا إلى تصاوير جديدة من باب التغير، وبيان طبيعة الصورة الفنية عندهم، فمثلاً نجد عند لبيد بن ربيعة العامري وهو من الشعراء المتأخرين في هذا العصر، أن الصورة قد تطورت تطورا ملحوظا عنده عندما فصلها، وبث فيها الحركة، وامتد بها على مساحة زمنية أطول مما نجد في شعر امرؤ القيس وغيره من الشعراء فيها هو يشبه الديار الدارسة بالكعب التي يرددها غلام يمان فيقول:

درس المنا بمستأع قابان	وتقادمتم بالمحبس فالمبوبان
فنعايف صاراة فالقنآن كأنها	زُبُرٌ يرجعُها وليدُ يمان
متعودٌ لحنٌ يعيد بكفه	قلما على عُسب ذبلن ومان
أومستَم عملت له علوية	رصنت ظهور رواجب وبنان

ويشبه الأطلال باللوح المذهب المكتوب الذي لم ينشر بعد، يقول، موضحاً طبيعة الصورة عنده :

فبعاقيل فالأعمىين رسوم	طلل لخولة بالرئيس قديم
فبراق غول فالرجام وشوم	فكان معروف الديار بقادم
جهن الناطق المبروز والمختوم	أو مذهب جدد على ألسوا
حتى تنكر نؤيها المهدوم	دمن تاهبت الرياح برسمها
ظعنوا ولكن الفؤاد سقيم	أضحت معطلة وأصبح أهلها

وقوله يشبه الطلل بالكتاب، أيضاً من باب تطور الصورة الشعرية كما نرى في هذه الأبيات :

عفا الرسم أم لا بعد حول تجرما	لأسماء رسم كالصحيفة أعجما
لأسماء إذ لمّا تفتنا ديارها	ولم نخش من أسبابها أن تجدما

ففي حديثه عن ديار حبيبته وعن رحيلها قد عرض بقايا أو آثاراً لم تمح لهايا إذ بدأت الآثار تظهر للعين بعد جلاء السيل ولم يكن الرحيل قطعاً كاملاً للصلة العاطفية، فقد بقيت له نظرات فيها الجمال والحنان مثل نظرات الطباء والعجاج، كما بقي له من صورة الركب ما يشبه شجر الأثل يقول، مشبهاً الطلل في قدرته على مقاومة البلى بالكتابة في الحجر الذي لا يلى ولا يبين :

عفت الديار محلها فعمامها	بمنى تأبد غولها فرجامها
فمدافع الريان عرى رسمها	خلقاً كما ضيمن الوحي سلامها
دمن تجرم بعد عهد أنيسها	جج خلون خللها وحرامها

رَزَقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابَهَا وَدُقِ الرِّوَاعِدُ جَوْدَهَا فَرَهَا مُهَا
من كل ساريةٍ وغادٍ مُنْجِنٍ وَعِشِيَّةٍ مُتَجَاوِبٍ إِرْزَامُهَا
فَعَلَا فُرُوعَ الْأَيْهُقَانِ وَأَطَقَتْ بِالْجَلْهَتَيْنِ ظَبَاؤَهَا وَنَعَامُهَا
وَالْعَيْنُ عَاكِفَةٌ عَلَى أَطْلَالِهَا عُوْدًا تَاوَلَتْ بِالْفَضَاءِ يَتَاهَا
وَجَلَا السَّيُولُ عَنِ الطُّلُولِ كَانَهَا زُبُرُتُجْدٌ مَتُونَهَا أَقْلَامُهَا
أَوْ رَجَعُ وَاشِمَةِ أَيْسَفٍ نُؤُورُهَا كَقَفَا تَعَرَّضَ فَوْقَهَا وَشَامُهَا
فَوَقَفَتْ أَسَالِهَا وَكَيْفَ سَوَالِهَا صُمَا حَوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا
عَرِيَتْ وَكَانَ بِهَا الْجَمِيعُ فَابْكُرُوا مِنْهَا وَغَوْدِرَ نُؤْيُهَا وَثَمَامُهَا
شَافَتَكَ ظُعُنُ الْحَيِّ حِينَ تَحْمَلُوا فَتَكْتَسِ ۝ وَاقْطُنَا تَصَرَّ خِيَامُهَا
مِنْ كُلِّ مَحْقُوفٍ يُظَلُّ عَصِيَّةَ زَوْجٍ عَلَيْهِ كَلَّةٌ وَقِرَامُهَا
زُجَلًا كَانَ نِعَاجٌ تُوَضِّحُ فَوْقَهَا وَظَبَاءٌ وَجَرَّةٌ عَطْفًا أَرَامُهَا
حُفَزَتْ وَزَايِلُهَا السَّرَابُ كَانَهَا أَجْزَاعُ بَيْشَةِ أَثْلُهَا وَرِضَامُهَا ٤٣

صورة ديار نوار، وما انتهت إليه، تغيرت أحوالها، وغما العشب فيها، ولم يبق إلا القليل من الآثار في ساحتها، فهو يتحدث عن الديار التي عفت بمضى والغول والرجام والريان، والتي غما فيها العشب وطال النبات، والتي ولدت فيها الظباء والنعام وسكنت الأبقار الوحشية، والتي جلت عنها السيول فظهرت آثار المنازل ضئيلة، ثم يصور الظعن وتحمل القوم على الإبل في المودج، وتطلع إلى القافلة وهي تسير فلم ير من هذا الركب إلا ما يشبه الأثل أو الحجارة الضخمة.

لوحدة متكاملة عن الطلل، وما رآه من نبات وحيوان وأبقار وحشية وما صادفه من
سيول جارفة، مصورا رحلة القوم على الإبل، والقافلة وهي تسير وسط الصحراء، في صور
متتالية متتابعة، يث فيها الحركة والنشاط، ومعلنا عن الألوان المختلفة إلى جانب الأصوات
التي يسمع صداها في هذا الفضاء العريض.

ويتحدث ليد عن نوار التي نأت، وتقطعت بها الأسباب، وحلت بقيد وجاورت أهل
الحجاز ولا مرام إليها، ويتذكر هنا أن الحب بينهما قد تعرض لقطع.. ويعمل همه وشكه في
حب نوار له، ليمضي في رحلته على ناقته، التي بين نشاطها وقوتها وسرعتها في السير، وهي
مثل السحابة خفيفة سريعة، ومثل الأتان، ومثل البقرة الوحشية التي أكل السبع ولدها،
يقول:

بل ما تَذَكَّرُ من تَوَارٍ وقد نَأَتْ وتَقَطَّعتْ أسبابُها وِرامُها
مَرَّيةً حلتْ بِقَيْدٍ وَجَاوَرَتْ أهلَ الحِجازِ فإينَ مِنْكَ مَرامُها
بِمِشارِقِ الجِبَلِينِ أو بِمُخَجَّرِ فَتَضَمَّنَها فِرْدَةٌ فرخامُها
قَصَوَائِقُ إنْ أَيْمَنْتَ فَمِظَنَّةٌ مِنْها وَحَافُ القَهْرِ أو طِلْخامُها
فاقطعْ لُبَانَةً مَنْ تَعَرَّضَ وَصَلُهُ وَلَشَرُّ وَأَصِلْ خُلَّةَ صَرَامُها
واحْبُبْ المَجَامِلَ بِالْجَزِيلِ وَصَرْمُهُ بَاقِي إذا ظَلَعَتْ وَزَاغَ قِوَامُها ٤٤
ويقول :

فَيْتَنُكَ إذْ رَقَصَ اللَوَامِعُ بِالضُّحَى واجْتَابَ أَرْدِيَةَ السَّرَابِ إِيامُها
أَقْضَى اللَّبَانَةَ لا أُفْرِطُ رِيسَةً أوْ أنْ يَلُومَ بِحَاجَةِ لَوَامُها
أو لم تكن تَدْرِي تَوَارِ بَانِنِي وَصَالُ عَقْدِ حَبَائِلِ جَدَامُها ٤٥

صورة مشهد الأتان والجمار الوحشي، نرى فيها الجمار يدافع عن الأتان حتى لاح وتغير شكله، وهو يطرد الفحول الأخرى عنها، ثم نراه، يعلو بها حذب الأكام وقد لقي ما يريه منها عصيانها ووحامها.. وكان يرقب لها الطريق خشية الصائد، وقد انتهى أمرها بعد تمرد هذه الأتان إلى سلم ووثام وإلى الاتفاق على رأى وعزم واحد.. فلما جاء الصيف تنازعا طريقا مغيرا طويلا، وقدم الجمار الوحشي هذه الأتان أمامه حتى وصلا إلى غمر صغير، وشربا من عين ماء عليها أعواد القصب التي تظلهما.

وصورة أخرى للبقرة التي تركت وليدها والتبت فحلا يقود القطيع ويقودها، فأكل السبع هذا الوليد الذى تنازعه الذئب، وحزنت البقرة على فقدها وليدها، ولم تكن تعلم ما حدث له. وكانت هذه بداية مأساها التي تكمل بالجمار المطر عليها، فأرادت أن تحتمس منه والوقت ليل مظلم حتى انكشف النهار، فخرجت تبحث عن وليدها وتدور خائفة أن تقع عليها عين إنسان..

وصورة عندما تزداد المأساة حين يرسل الرماة كلامهم عليها وتنهى البقرة للذود عن حياتها، فتصرع كلتين دفاعا عن نفسها حتى استطاعت أخيرا أن تنجو، وأن ترى الأمن والسلام بعد هذه الشدة والصعاب.

وليس من شك في أن الصورة هي التي تنأى عن الشيء وشبهه، وتخرج إلى آفاق أرحب، وتنقل القارئ إلى أجواء نفسية غير محدودة بمدلولات الألفاظ الحرفية، وقد قدمها ليبد في لوحة متكاملة شملت الديار والرحلة والظعن، وما في الصحراء من نبات وحيوان، وما فيها من ماء وغمر، كاشفا عن الألوان والأصوات، في حركة دائبة مستمرة.

إن الشاعر يوحد بين الحيوان والراجلين، وكأن الحيوان نظير للإنسان ومماثل له وكأنه امتداد لحياته، يبدأ دورة الحياة ويستكملها من حيث انتهى الإنسان، فالحيوان يعيش نتيجة لرحيل الإنسان، وهناك صراع خفى بينهما، فحياة أحدهما ليست حياة للآخر، ووجود أحدهما ليس وجودا للآخر، ومن داخل هذه الجدلية وجد الحيوان في هذه القصيدة

وغيرها بوصفه الوسيط التعبيري الذي يصور محنة الإنسان ويجملها نيابة عنه. وفي هذا تطوير في الصورة.

وهكذا يحدثنا لبيد عن تضامن عناصر الحياة وتناقضها في الوقت نفسه، على هذا النحو الجدلي، فمظاهر الحياة تتصارع، ولكن الحياة تستمر.

وكما عفا الزمان والرمال على الديار في تتبعها عليها، فإن الحياة أيضا تتابع على الديار في إثر الزمان، تطارده وتغسح آثاره، وتعفى عليه، كما عفى على الديار وتلاحقه لتكفكف من غلوائه واعتدائه، وتطامن من بعض ما بهت في الروح من توتراته.

ففي الماء هلاك وفيه أيضا حياة، وفي عبارة (عري رسمها) رمز لتجديد الحياة، وتبرز قوة الكلمات وسحرها معينة للماء، ويستمر الشاعر في رسم صوره :

يَمَسُّ تَجَرَّمَ بَعْدَ عَهْدِ أَنْيَسِهَا	حَجَجَ خَلَوْنَ خَلَّاهَا وَحَرَامُهَا
رُزِقَتْ مَرَابِيعُ النُّجُومِ وَصَايَهَا	وَدَقُّ الرِّوَاعِدِ جَوْدُهَا قَرَاهُمَا
مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَلْدٍ مُدْجِنِ	وَعَيْشِيَةٍ مَتَجَاوِبِ إِرْزَامُهَا
فَعَلَا قُرُوعَ الْأَبْيَهْقَانِ وَأُظْفَلَتْ	بِالْجَلْهَتَيْنِ ظَبَاؤُهَا وَتَعَامُهَا
وَالْعَيْنُ سَاكِنَةٌ عَلَى أَطْلَاقِهَا	عُودًا تَأَجَّلُ بِالْفَضَاءِ يَهَامُهَا
وَجَلَا السَّيُورُ عَنْ الطُّلُولِ كَانِهَا	زُبُرٌ تُجَدُّ مَتُونُهَا أَقْلَانُهَا
أَوْ رَجَعُ وَاشْمِئَ أَسْفَ نُؤُورِهَا	كَفَفَا تَعَرَّضُ فَوْقَ هَنْ وَشَامُهَا
فَوَقَفَتْ أَسَانِهَا وَكَيْفَ سَوَالِنَا	صَمًّا خَوَالِدَ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا
عَرِيَتْ وَكَانَ بِهَا الْجَمِيعُ فَايَكُرُوا	مِنْهَا وَغَوْدِرَ نُؤْيُهَا وَثَمَامُهَا

إن الحجاج التي تجرمت، وعهد الأنيس الذي بعد، قد عينا بالديار، وأحالاها إلى "دمن" تخلو من الأنس وتضج بالوحدة! والوحشة التي تنمو وتزايد كلما خلت السنون وتجرمت، وهكذا أظلتها العزلة، وأحاطها الانقطاع. واغتالت الحجاج الديار، واخترم الزمان أنيسها بما توالى عليهم، وعلى ديارهم، من دورات السنين والشهور بحلالها وحرامها، بمرحها ومهادنتها.

إن "حلالها وحرامها" قد جاءت لتنبئ عن الحياة الكئيبة المزعزعة التي عاشتها الديار، حياة طابعها التردد والتذبذب بين عوامل البقاء والفناء. ومن ثم كان ضياح الاستقرار ومثل الزوال، والتحول إلى دمن وأطلال. ذلك أن الزمان القائم في "حلالها وحرامها" هو زمان التناقض والتدخل، وهو رمز القوى المجهولة التي تحيا في الإنسان وأمانه وتعمل ضد أمله في أن يحقق ذاته وسلامه.

لقد كانت الديار والدمن ملتقى ومجما لقوى كثيرة، وأفكار كثيرة، لقد عبت بها قوى الزمان والفناء والرحيل والفراق في الفعلين "عفت" و"تجرم" ولكن قوى الحياة في "تأبد" والماء والرى في "مدافع الريان" والكلمات في "الوحى" تتآزر مع قوى المطر والسحب، وتتواصل تواصلًا تزهو به الحياة، فتنتجاب الوحشة، وتباركها الأمطار فتعلو فروع الأيهاقان وتخطو بين جنبات إناث الظباء والنعام، هذه هي طبيعة الصورة كما جاءت عند ليبيد :

رَزَقْتُ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابِهَا وَدُقُّ الرِّوَاعِدِ جَوْدُهَا فَرَاهُمَا
مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَالِي مُدَجِّنِ وَعَثْبِيَةٍ مَتَجَاوِيِ إِرْزَامِهَا
فَعَلَا فُرُوعَ الْإِيْهَقَانِ وَأَطْفَلَتْ بِالْجَلْهَتَيْنِ ظَبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا

إن الإنسان يسعى دوماً إلى الأمن والسلامة وسط الأخطار ويبحث عن الرزق والبركة وسط الإحمال، ويتركز سعى الشاعر العربي بعمامة، وليبيد بخاصة، في أدواته الشعرية: "الكلمات" تنساب إيقاعاتها الشعرية مع نبضات روحه، ويستجلى فيها زهو الحياة

ورخاوقا، في المربيع والودق والسارية، والفادية، والمدجنة والعشية، فتزدهر الحياة، وتخضو
بالأهقان وتخطر مع خطرات الطباء والنعام.

إنما المحاولة الملحة من الشاعر لتأكيد الحياة برغم العفاء، وتحقيق وفرقا وبث بذورها
وآلاتها في كل الأرجاء، لكي تزدهر، وتربو، وتغلب على قوى القحط والإحمال والنساء،
عن طريق صوره المركزة، وإيماءاته المتجددة .

صورة لكل هذه الكثافة، وهذه الأمطار والسحب المرعدة المبرقة التي يسوقها الشاعر
ليقيم من خلالها طقوس بعث الحياة.

ويلاحظ الزوزي وسابقوه من المفسرين أن الشاعر إذ يعدد، ويمطر كل هذه السحب
على الدمن، فإنه يكون قد "جمع لها أمطار السنة" ٤٦

فيا لقوة الكلمات، وبيا سحرها، في هذه الصور . إن نداءات الشاعر وسط السروق
والرعود، قد أصابت كل النجاح : لقد آب الزمان خادما للديار.

إن الدمن ليست مواتا خالسا في ذهن العربي، بقدر ما هي بذور للحياة، تنمو وترعرع،
في ظل سقيا الأمطار المتداولة في التراث العربي، والشعر العربي. ولتقل إنما تنمو وتترعرع في
ظل هذه الأنشودة الروحية، التي تجمع السحاب والمطر وعلو الأهقان، ورنسوع الطباء
والنعام.

نعم، إن الدمن تصبح موتلا للحياة ومصدرا للعطاء، في هذه التجربة الشعرية
المصرية التي يعالج فيها الشاعر الفناء بالماء، والزمن بالمطر، والبلوى بالكلام والكتب، في
"الوحى" وفي "الزبر" فتصبح الدمن ساحة للجهد الروحي والكفاح الشعري، والوجداني،
ومن هنا كان شغف الشعراء بالوقوف على الأطلال بكاء على الحياة واستنهاضها لها.

ورغم أن دورة الكون والفساد لا تنقطع، وأن الصراع مستمر بين الحياة والبقاء، وأن الديار قد تبلى والأهل قد يرحلون، فإن الحياة توجد من جديد، وتبدأ من جديد، وهذا هو إدراك العربي وفهمه لجدل الحياة وتغولاتها.

لقد عاج ليبد في الأطلال مشكلات إنسانية، عن طريق صورة فكانت الديار رمزا للوجود كله، وعالج من خلالها مشكلات الوجود في العالم وإدراكه، ومشكلات الزمان والمكان والحياة والموت، ومعانها جميعا، وكانت الرحلة والوحدة هما منبع العفاء الذي حمل فيما دلالية، مركبة متعددة الوجوه، تعنى الضياع والعزلة، أو الموت والبقاء وغلبة الزمان، وانحاء المكان، وضياع المعالم أمام الإنسان، فيحوله الغموض ويهتز إدراكه للعالم، ووعيه للوجود، فتكون النجاة في اللغة والكتابة بوصفهما دوال الوعي بالعالم من جهة، ومن حيث هما أدوات الخلود ورموز له من جهة أخرى ولقد تأدى ليبد إلى الخلود في صورته اللغوية، في لحظة من لحظات الكشف الشعري التي تدمج بين عناصر الوجود بمحس فطري عميق، تنبئ معه الأواصر الأصلية، والعلائق الخافية بصورة مذهلة محيرة تجمع بين تعرية الرسوم، وضمان الكتابة لنهب الحياة بقاءها وتماسكها.

وما بين لحظي العفاء في " عفت " والكشف في " عرى " كانت مجاهدات وصراعات وانتصارات، جمعت بين قوى الإنسان واللغة والحيوان والنبات، والسحب والأمطار، فتماسكت جميعا في شعور الشاعر وتعبيره، لتصور موقف المعاناة لتناقضات الحياة والموت، متمثلة في مأساة تحول الديار إلى أطلال.

ولقد أحدث الشعراء في هذه الصورة كما أحدثوا في غيرها. بعض التطوير المتمثل في التفصيل، كما نجد عند "سلامة بن جندل" وهو يرسم للطلل صورة غريبة حين يشبهه بكتاب متمق أكب عليه كاتب بركتيه، ومعه أدواته ليكتب فيه، يقول:

لنمن طللٌ مثلُ الكتابِ المنمقِ خلا عهدُه بين الصَّليبِ فمطرقِ

أكب عليه كاتبٌ بدوانته وحادثه في العين جدة مهرق

وأخذ الشعراء يفصلون في جواب صورة الطفل، ويصفون عليها ألوانا من الجدة والطرافة خلقت من هذه الصور النمطية خلقا جديدا متميزا . وهذا عدى بن زيد، يرسم للطفل هذه الصورة التي توحى باللغة والكتابة كرمز للخلود، يقول :

تعرف أمس من لميسة الطفل مثل الكتاب الدارس الأحول

ما تبين السعين من آياتها غير نوي مثل خط بالقلم ٧٤

ويقول طرفة مشبها الأطلال بالأقلام والكتابة في معلقته:

لخولة أطلال ببرقة ثممد تلوح كباقي الوشم في ظاهرا اليد

وقوفا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسي وتجلد

كان حدوج المالكية غدوة خلایا سفین بالنواصف من دد

عدولية أو من سفین ابن ماجد يجور بها الملاح طورا ويهتدي

هذه المرأة أطلال ديار بالموضع الذي يخالط أرضه حجارة وحصى من لهدم، فتمنع تلك الأطلال لمعان بقايا الوشم في ظاهر الكف.

ويقول :

أشجاك الربيع أم قِدمه أم رماد دارس حممة

كسطور الرق رقشه بالضحي مرقش يشمة

وهو نفس التشبيه الذي نجده عند زهير في مقدمة معلقته التي يقول فيها :

أَمِنْ أَمَّ أَوْفَى دِمْنَةَ لَمْ تُكَلِّمْ يَحْوَمَانَةَ الدَّرَاجِ فَالْمُتَمَثِّلِم

أمن منازل الحبيبة المكتاة بأَمْ أَوْفَى، دمنة لا تجيب سؤاها بهذين الموضعين اللذين لم يعرفهما لعد عهده هما، وفرط تغيرها ؟

وهو مصور بأدق معاني الكلمة وأصحبها، إذ يصور هذه الدار وقد أصبحت كالوشم على اليد :

ودارٌ لها بالرقمتين كأنها مراجيعٌ وثم في نواشِرِ معصم

وصورة كل من الشاعرين زهير، وطرفة، عن الطفل واحدة، حيث جعلوها مكانا مستويا تظهر عليه النقوش والعلامات، وما يتصل بها من أدوات وهي نفس الصورة التي رأيناها عند باقي الشعراء الآخرين، وهذا كله من باب بعض التغيرات في الصورة وتجديدها.

أما لعلية بن عمرو العبدى، فيصف الدار وقد درست، وأصبحت كأنها صحائف وكشفت بعض آثارها السيول وأثبت فيها من ألوان النبت، وهي مقدمة غطية افتتح بها حوارها من خلال مشهد الطفل، وكيف جارت عليه عوادى الزمن فانتهدت به إلى صورته المرئية التي انتشرت فيها كآية العفاء، وهو مشهد لا يكاد يكتمل إلا من خلال حركة الرحيل التي ينتقل فيها الشاعر من جهود المقدمة، ليقترب من موضوعه، يقول :

لمن دَمَنَ كأنهن صحائف قسفاً خلا منها الكثيب فواحف

فما أحدثت فيها العهود كأنما تلعب بالسमान فيها الزخارف

أكتب عليها كاتبٌ بدوائيه يقيم يديه تارة ويخالف ٨٤

وقد تكررت هذه الصور في المقدمات الطللية عند الشعراء، وإن اختلفت من واحد لآخر تبعاً لعوامل نفسية، وثقافية، وحضارية، تظهر من خلال معانيه، فهذا عمرو بن قميصة،

الذى تحدثنا عنه من قبل- يبدأ بمقدمة طليية قصيرة، جريا على عادة الجاهليين وهو يصف مجلس شراب، يقول:

عَشِيْتُ مَنَازِلًا مِنْ آلِ هَنْدٍ رَقَقَارًا بَدَلْتُ بَعْدَى عَفِيَا
تَبَيَّنَ رَمَادُهَا وَمَخْطُ نَوَى وَأَشْعَثَ مَائِلًا فِيهَا ثَوِيَا ٤٩

صورة لأطلال صاحبه، يصف ما بقى من آثارها، الرماد والنوى والأوتاد التى تركت عطوطا ونقوشا يراها من يقيم بها كما رأينا عند غيره من الشعراء الآخرين.

وعبيد بن الأبرص، يصف فى مقدمته الطليية أماكن صاحبه التى تحولت بعد رحيلها إلى مسارح للنعام والظباء، فهو إن لم يستطع أن يشير إلى الوشم والكتابة على سبيل التجديد، فقد أشار إلى تعدد الأماكن وذكر الحيوانات أيضا على سبيل التغير فى الصورة يقول :

لَيْسَ رَسْمٌ عَلَى الدَّفِينِ بِبَالٍ قُلُوبُ ذُرُوءِ فَجَنَّبَى أُنَالٍ
فَالْمُرُورَةُ فَالْصَفِيحَةُ قَفَرٌ كُلُّ وَادٍ وَرُوضَةٌ مُحَلَلٌ
دَارَ حَى أَصَابِهِمْ مَنَافٍ الدَّهْرِ فَأَضْحَتِ دِيَارَهُمْ كَالْحَلَلِ
مَقْفَرَاتٌ إِلَّا رَمَادًا عَفِيَا وَيَقَايَا مِنْ دَمْنَةِ الْأَطْلَالِ
بَدَلْتُ مَنَتَهُمُ الدِّيَارِ نَعَامًا خَاضِبَاتٍ يَزْجِيْنَ خَيْطَ الرِّنَالِ
وَضَبَاءَ كَأَنَّهُنَّ أَبَارِيْقُ لَحْجٍ بَيْنَ تَحْنُو عَلَى الْأَطْفَالِ ٥٠

صورة لهذا المكان الذى كان أهلا بأصحابه، وقد تحول قفرا، موحشا ليس فيه غير الأوارى والنوى، والنبات والرنال، ورغم ذلك فقد خلج على صورته الحركة والنشاط والصوت، وأظهر خلالها الألوان التى تجدها فى الخاضبات التى اخضرت سيقانها لرعا النبات الأخضر فى الربيع، إلى جانب تشبيهه الظباء

بأبواب القصة وهي من الصور الجديدة المتطورة الطريفة النادرة في الشعر الجاهلي، لما تعكسه من حياة اجتماعية على حظ غير قليل من الحضارة، لينتهي بهذه الصورة مقدمته الطليقة.

ويظل التقليد القوي عند الشعراء الجاهليين للمقدمة الطليقة قيداً على قصائدهم، لا يتفكرون منه إلا إلى إله، متخذين لهم صويحات، يتردد أسماؤهن في خواطرهم، وهم يمرون على الديار، يسألونها عن الأحبة فلا يجيب غير صوت الرياح، ولا شيء غير النوى والأثافي، ومالا يتبين معاملة من طول الدهر عليه. وإن كان البعض يعتمد إلى التحلل من ذلك عن طريق آخر.

فعيد بن الأبرص، حين يصور ماضي وواقع الديار، يعتمد في صورته إلى وصف ما تتلى به هذه الأماكن من الظباء والبقر، محدثة جلبة وضوضاء يقطعان هذا السكون الموحش الذي خلفه رحيل أهلها عنها، وهذه الصور تضم إلى سابقتها من تصويرهم الأطلال، حيث تشكل في النهاية تكاملاً يدل على طبيعة الصورة، وعلى تطورها، يقول :

أَمِنْ مَنْزِلٍ عَافٍ وَمَنْ رَسَمِ أَطْلَالٍ بَكَيْتَ؟ وَهَلْ يَبْكِي مِنَ الشُّوقِ أَمْثَالِي؟
دِيَارُهُمْ إِذْ هُمْ جَمِيعٌ فَأَصْبَحْتُ بِسَابِيسٍ إِلَّا الْوَحْشَ فِي الْبَلَدِ الْخَالِي
قَلِيلًا بِهَا الْأَصْوَاتُ إِلَّا عَوَازِقًا وَإِلَّا عَرَارًا مِنْ غَيَاهِبِ آجَالِ
فَبِإِنْ تَكَّ غُيْبَاءُ الْخُبَيْبَةِ أَصْبَحْتُ خَلْتُ مِنْهُمْ وَاسْتَبَدَلْتُ غَيْرَ أَبْدَالِ
فَقَدْ مَا أَرَى الْحَى الْجَمِيعَ بِغَيْطَةٍ بِهَا وَاللَّيَالَى لَا تَدُومُ عَلَى حَالِ ٥١

إن عيد بن الأبرص، وهو من شعراء طبقة امرئ القيس، ولكنه عمر طويل، يقول فيه الدكتور طه حسين : " كان صديقاً للجن والسماء معاً، عمر عمراً طويلاً يصلون به إلى ثلاثة قرون، ومات ميتة منكراً " يقيم من خلال هذا الفيض من الصور التي يحشدتها في وصف المطر تقابلاً بين البقاء والفساد، بين الإحساس العميق

بمأساة الإنسان الذي تنتهي حياته بالموت، وكأنه لم يأخذ من مصاع الدنيا شيئاً، وبين الإحساس بالثقة، والأمل في استمرار الحياة على الأرض، مشبها الأطلال بالكتابة والوشم مثل غيره من الشعراء الذين فسروا طبيعة صورهم بمعان جديدة، ولننظر في هذه الأبيات التي يقول فيها:

لَمَنْ الدَّارُ أَقْفَرَتْ بِالْجَنَابِ غَيْرَ نَوِيٍّ وَدِمْنَةٍ كَالْكِتَابِ
غَيْرَتَهَا الصَّبَا وَنَفْحُ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ تَذُرُّ دُقَاقِ السَّرَابِ
فَتَرَاوَحَتْهَا وَكُلُّ مُلْتِ دَائِمِ الرِّعْدِ مَرْجَحِنَ السَّحَابِ

ويقول :

لَمَنْ الدِّيَارُ بِصَاحِقِ فَحْرٍ تَرَسَّتْ مِنَ الْإِقْفَارِ أَى تَرُوسِ
إِلَّا أَوَارِيَا كَانَ رَسْمُهَا فِي مُهَرَّقِي خَلْقِي الدَّوَاةِ لَبِيسِ

ويقول:

لَمَنْ دِمْنَةٌ أَقْوَتْ بِحَرِّ ضَرْغِي تَلَوَّحَ كَعْنَوَانِ الْكِتَابِ الْمُجَدِّدِ

إن عناصر البقاء والبقاء بين صور الصيد والضوء والمطر، والحمل والولادة، تقودنا إلى الكشف عن عوالم الشعر في نفوس هؤلاء وتفسيرها، ويمكن القول بأن طبيعة الصورة عند شعراء هذا العصر كانت تحمل معنى الثبات، وكان الشعراء يحاولون أن يعددوا عن النمط التقليدي للصورة، متخلدين لذلك مسارات جديدة من واقع الإدراك في حياتهم، وننظرهم إلى الحياة وما بعدها.

لقد أخذ الشعراء يكررون من هذه الصور لكنها لم تقف أمام تطورها فأخذوا يرمونها ويفصلون جوانبها ويخلعون بهذا التفصيل عليها ألواناً من الجدة والطرافة خلقت خلقاً جديداً متميزاً من هذه الصور.

ويكى المرقش الأصغر، لوقوفه على رسم الدار، وقد صارت مألفا للظباء والبقر،
وتحدث عن زورة الطيف، وكيف انتبه لروعته، وكيف أن الطيف يطره في كل منزل يزل،
ثم استعاد ذكرى الوداع وما جرى فيه من الدمع، ووصف رضاب الخبوبة بالخمرة، فهل ينكر
الشاعر دمع عينيه على الطفل وعلى الرحيل، أم يتعجب من هذا المكان الحروب الذى كان
من قبل مرتعا للجمال؟ محاولا أن يجعله مصدر جمال أيضا من خلال هذه الحيوانات المختلفة
الألوان:

أَمِنْ رَسْمِ دَارٍ مَاءُ عَيْنِكَ يَسْفَحُ غَدَا مِنْ مَقَامِ أَهْلِهِ وَتَرَوَحُوا
تُرْجَى بِهَا خُنْمُ الظَّبْيِ سِيَّالَهَا جَاذَرَهَا بِالْجَوِّ وَرَدَ وَأَصْبَحَ ٥٢

ويصف الحارث بن حازمة الشكرى، ديار الحبيبة وما سكنها من وحش بعد غفاتها،
ووقفته مع صبية بما في أسف وحسرة، يقول:

لَمَنْ الدِّيارُ عَفَوْنَ بِالْحَبِيبِ آيَاتُهَا كَمَهَارِقِ الْفُتْرِينِ
لَا شَيْءَ فِيهَا غَيْرَ أَصْوَرَةٍ سَفِيعِ الْخُسُودِ يُلْحَنُ كَالشَّمْسِ
أَوْ غَيْرِ آثَارِ الْجِيَادِ بِاعْرَاضِ الْجَمَادِ وَأَيَّةِ الدَّعْسِ
فَحَبِسَتْ فِيهَا الرِّكَبَ أَحَدِسَ فِي كُلِّ الْأُمُورِ وَكُنْتُ ذَا حَدْسِ ٥٣

ويصف ربيعة ابن مقروم، رسوم دار صاحبه هند ووقوفه عليها، ويكى
لذكائها، يقول:

أَمِنْ آلِ هِنْدٍ عَرَفْتَ الرُّسُومَا بِجُمَرَانِ قَفَرًا أَبَتْ أَنْ تَرِيَمَا
تَخَالَ مَعَارِفَهَا بَعْدَمَا أَتَتْ سِنْتَانِ عَلَيْهَا الْوُشُومَا ٥٤

أيضا هنا ذكر للوشم على نفس الطريقة المتبعة عند الشعراء الجاهليين في محاولتهم للتعبير والتجديد في الصورة، ويحرص ربيعة بن مقروم، حين يصف جمال شعر صاحبه على أن يرسم لها صورة تنهض فيها قاصدة إلى إظهار جمال هذا الشعر في حركة إنسداله على كنفها، يقول:

كَأَنهَا ظَبِيَّةٌ يَكُرُّ أَطَاعَ لَهَا مِنْ حَوَمَلٍ تَلْعَاتُ الْجَوَّ أَوْ أَوْدَا
قَامَتْ تُرِيكَ عُدَاةَ الْبَيْتِ مُنْمِ سِدْلًا تَخَالُهُ فَوْقَ مَتْنِهَا الْعَنَاقِيدَا ٥٥

ويقدم لنا المرقش الأكبر صورة من الصحراء، يقول :

أَمِنْ آلِ أَسْمَاءَ الطُّلُولُ الدَّوَارِسُ يُخَطِّطُ فِيهَا الطَّيْرُ قَفْرًا بِسَابِسُ
ذَكَرْتُ بِهَا أَسْمَاءَ لَوْ أَنَّ وَلَيْهَا قَرِيبٌ وَلَكِنْ حَبَسَتْهُ الْحَوَابِسُ
وَمَنْزِلُ ضَنْكِ لَا أُرِيدُ مَبِيتَهُ كَأَنِّي بِهِ مِنْ شِدَّةِ الرَّوْعِ آئِسُ ٥٦

الأطلال، ما بقى من آثار الديار، في أرض مجذبة، لا حياة فيها سوى طير يطير يذكره بصاحبه حيث تولت وذهبت واتجهت، فلا شيء يبقى له سوى ذكرياته، والصورة هنا فيمد يشكله الطير من خطوط على صفحة الطلول الدوارس، وهي ضمنية إلى الصور السابقة حول محاولة التجديد في الصورة.

كما يذكر المرقش الأكبر أيضا صورة أخرى من صور التجديد من خلال آثـار دار الحبيبة، ويكائه عليها، ووصف ما سكنها بعد هجرة أصحابها، من البقر التي شبهها بالفرس يحشون في القلائس، وشبه نالقه بالنور الوحشي، يقول :

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ عَفَا رَسْمُهَا إِلَّا الْأَسْلَافُ وَمَسْنَى السَّخِيمِ
أَعْرِفُهَا دَارًا لِأَسْمَاءَ فَالِدِ مَعَ عَلَى السَّخْدِينَ سَحَّ سَنَجَمِ

أَمَسَتْ خَلَاءَ بَعْدَ سُكَّانِهَا مُقَيَّرَةً مَا إِنَّ بِهَا مِنْ إِرَمَ

إِلَّا مِنْ الْعَيْنِ تَرَعَىٰ بِهَا كَالْفَارَسِيِّينَ مَشَوْا فِي الْكَمِّ ٥٧

فوسائل التجديد عند الشاعر مختلفة ما بين تصويره الأطلال كصحيفة يخط عليها بعد أن تركها أصحابها، وبين صنوف الحيوان ترتع في هذا المكان الجديب، وفي كلا التصويرين تعبير جديد للوصول إلى الهدف المقصود.

لقد أخذ الشعراء يكررون صور ما يرسم من خطوط على صفحة الأطلال، كتجديد في الصورة، وفي هذا المعنى يقول المرقش، وقد وقف على دار صاحبه بعدما أقفرت، وظهرت آثار الرياح في الديار كأنها أقلام تخط على صحائف :

هَلْ بِالْدِيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمٌ لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقًا كَلَمٌ

الـدَارُ قَفْرٌ وَالرَّسْمُ كَمَا رَقَّتْ فَيَظْهَرُ الْأَكِيمُ قَلَمٌ

دِيَارُ أَسْمَاءَ الَّتِي تَكَلَّتْ قَلْبِي فَعَيْنِي مَاؤُهَا يَسْجُمُ

أَضْحَتْ خَلَاءَ ثَبَتَهَا ثَدُّ نَوَّرَ فِيهَا زَهْوُهُ فَاغْتَمَّ ٥٨

هذه صورة مألوفة عند الجاهليين كما رأينا من قبل محاولة التجديد والتغير ...

إن التطور الذي نلاحظه في الصورة الطللية وما يتعلق بها، إنما جاء في اختلاف نظرة الشعراء إلى هذا الطلل، فالقضية واحدة ولكن الاختلاف في النظر إليها، فبعضهم يرى في هذا الطلل تغذية رجعية للماضي الذي مر به ويحمل معه ذكريات صباه مع صاحبه أو صواحبهن فهو يرى في هذا المكان الخالي ما يعيد إليه الذاكرة بالحدث الذي مر به، وينظر إلى الخراب بعين الجمال فلا يرى إلا جمالا مع القفر والجذب، حتى ما يتعرض له من غبار، أو رياح أو أمطار أو غير ذلك إنما هي ذكريات ماضٍ سعيد، ماضٍ من العمر استراح ولن يعود، فيحس بالنعيم والسعادة، ويشبع نفسه بهذه الدفقة من المشاعر، والأحاسيس التي

تساعده على مواجهة ما يصادفه، والبعض الآخر من الشعراء يرى في هذا الطلل رمزاً للفناء الذى سيؤول إليه الإنسان، وأن هذه الأماكن التى كانت يوماً تجمع باللقاءات والصولات والجولات، أصبحت حطاماً لم يبق منه سوى أحجار ونوى ومرطعات، وكذلك الإنسان سيصبح ذكرى وسيطويه الزمان فلا يبقى منه سوى عظام ورماد.

ومع هذه النظرات لابد من فجر جديد، ونور يبدد هذا الظلام، وهذا يأتي مع الماء المتدفق من السماء، ومنه تتجدد الحياة، وينتشر الخير على الأرض، ويعيد الإنسان دورة حياته، وتعود الحركة من جديد، وهكذا تستمر حركة الحياة.

والقضية التى تحتاج إلى وقفة، هى تعدد أسماء اخبويات عند الشعراء الجاهليين، فقد رأينا إن هذه الأسماء رمز للتجديد والتجاوز عند الشاعر، وأنه لم يقصد من وراء قصائده هذه الإعلان عن حبه لصاحبه، بقدر ما يريد أن يتظاهر بهذه العلاقة، ومن أجل ذلك خرجت أبياته غير ثابتة وغير صادقة في عواطفه ومشاعره، بقدر إظهار مفامرات خيالية يستعرضها في الساحة العربية، ليشهد الناس على عترياته النسائية، غير أن عباراته كانت تحونه أحياناً في سرد قصصه، ولم يؤثر ذلك على فنيته أو صورته، بل على العكس كانت مجالا رحبا لرسم صور بيئية تنم عن مواقف الشاعر وسط قومه وقيلته .

وإذا كنا قد رأينا الشعراء يتخذون لصوبهاقم أسماء متعددة لموامل قد تكون نفسية أو اجتماعية أو عاطفية، إلا أنها أصبحت علامة من علامات الشعر الجاهلي، غير أننا ننظر إلى التجديد في الصورة عند الشعراء فتجد أنهم حاولوا أن يخرجوا عن التقليد المتبع في القصائد، يعرض جديد حيث جعلوا من الأطلال تشبيهات تدل على الكتابة والرسم على صفحات كصفحات الكتاب المنق ليخرجوا من قديمهم إلى التجديد في التعبير .

وهكذا، رأينا وصف الأطلال عند الشعراء من أمثال : امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، ولبيد بن ربيعة، والناطقة الذبياني، والرقش الأكبر والأصغر، والحارث بن حلزة الشكري، ولعلبة بن عمرو العبدي، وغيرهم، قد اتفقوا على اختفاء الديار، ورحيل الأحبة

عنها، والفقوا فيما حل بالمكان من حيوان، ولكنهم اختلفوا في رسم الأرض وقد تساوت
عليها الرياح والأمطار .

(٢) رمز الرحلة

أما الرحلة عند زهير بن أبي سلمى فلم تكن سهلة، ولم تكن آمنة، فالجبال والحسرون من الأرض التي يكثر فيها الخيلون للدم، تعرض سير القافلة، لكن نهاية الرحلة كانت أمسا وسلاما، وهاهو يصف الرحلة والظعن في قدرة فنية، يقول في هذه الأبيات التي استشهدت بها في موضع آخر:

تَبْصِرُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظُعَانٍ تَحْمَلَنَّ بِالْعُلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرُثٍ
ظَهَرَنَّ مِنَ السُّوبَانِ ثُمَّ جَزَعَتْهُ عَلَى كُلِّ قَيْنِي قَشِيْبٍ وَمُفَامٍ
وَوَزَّكَنَ فِي السُّوبَانِ يعلونَ مَقْتَهُ عَلَيْهِنَ دَلُّ النَّاعِمِ الْمُتَنَعِمِ
بَكْرَنَ بِكُورًا وَاسْتَجَزَنَ بِمُخَرَّةٍ فَهِنَّ لَوَادِي الرَّسِّ كَالْيَدِ لِلْفَمِ
وَفِيهِنَّ مَلْهَى لِلصَّدِيقِ وَمَنْظَرٌ أَنْيَقَ لَعَيْنِ النَّاظِرِ الْمُتَوَسِّمِ
جَعَلَنَّ اللَّقْطَانِ عَنْ يَمِينٍ وَحَزَقَتْهُ وَمَنْ بِالْقَنْانِ مِنْ مُحَلٍّ وَمُخْرِمٍ
كَانَ قُتَاتَ الْعَيْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بِهِ حَبَّ الْقَنَا لَمْ يُحْطَمِ
فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ زُرْقًا جَمَامَةً وَضَعْنَ عِصَى الْحَاضِرِ الْمُتَخَفِّمِ

صور حسان مادية، فيها حياة وحركة، لمسيرة الرحلة، وهي ترحل في الصحراء ومعها العشاير طلبا للماء والكلا، ومن بينهم النساء يشاركونهم هذه المسيرة، التي يصفها الشاعر في صور تثيرك.

" يثير في نفسك الألم الذي لحده عنده عندما يرتحل عنك من تحب، والذي يشتد في نفسك ويسطر عليها حتى تتبع المرتحل في سفره، وفي المنازل المختلفة التي يزل فيها تتبعه نفسك وأنت مقيم ٥٩ ".

يخرج زهير إلى حديث الطعائن، فيزداد الأمر انكشافاً ووضوحاً، ويوقد الغيرة في النفوس بهذا الحديث المدهش العامر بالأسرار والرؤى والمخاوف والأحلام .

ويلاحظ قارئ الشعر الجاهلي أن حديث الطعن ينتشر في صدور كثير من القصائد التي تتحدث عن الحرب أو الخصومة بين القبائل المتراخمة أو المتحالفة، فكان هذا الموقف الوجداني، بما ينطوي عليه من معاني التراحم والألفة والمودة التي تنقلب إلى فراق وتباعد وقطيعة، يصلح للتعبير الرمزي عن حالة هذه القبائل وقد انقلب بها الدهر، وتداولتها صروفه، فردها من وئام وتفاهم وسلام إلى خصام وفرقة وحروب، ثم يتفاوت الشعراء بعدئذ في توليد المعاني وتصريف القول وتصوير المواقف تفاوتاً يكفل لكل منهم التعبير عن رؤيته الخاصة وأصالته المتميزة .

وأول ما يلفت النظر في طعائن زهير هو صوت الشاعر المنفرد الذي يقوم بدور السارد، ويعلق على الأحداث أمام جمهوره الصامت المتلقى، فيوجه زهير رسالته بهذا الشطر الشعري الذي كثر دورانه على ألسنة الشعراء قبل زهير وبعده " تبصر خليلي هل ترى من طعائن " . ولفعل التبصر ههنا خطره، فهو لا يختص بالؤية البصرية وحدها، بل يتسع ليشمل " البصرة " أيضاً . وهو دعوة إلى التأمل والتفكير والتعقل . وقد كان لانحراف الشاعر إلى الحديث عن جبل القنات وهو يتحدث عن الطعائن دلالة حيث يلفت النظر إلى الاعتصام بجبل القنات لمن خرجوا على الصلح بين عيس وذيبيان :

فلما وردن الماء زرقاً جمامه وضعن عصي الحاضر المتخيم

لقد خيمت هذه الطعائن قرب هذه المياه الغزيرة الصافية التي لم يردّها أحد من قبل فيعكر صفوها، لتبدأ حياة جديدة يتوافر لها سبب الحياة الأول " الماء " .

ولنن نعلم أن بني أسد وبني نجيم انضموا إلى قبيلة ذيبيان، وأن قبيلة عامر انضمت إلى قبيلة عيس في هذه الحرب، ونعلم أيضاً أن حصين بن ضمضم الذي أوشكت الحرب بسببه أن تعود جذعة هو من ذيبيان .

ومما يلفت النظر أيضا في رحلة هذه الطمأن، ويؤكد رمزيتها، أن جمال هؤلاء
الطمأنات (على فتنه) ليس مبدولا يراه كل الناس، ويتمتعون به، ولكنه وكف على "
الصدق" والناظر " المتوسم " :

وفيهم ملهى للصدق ومنظر أنيق لعين الناظر المتوسم

أما أولئك الذين لم يرزقوا عبونا لماحة فيحول بينهم وبين رؤية ذلك الجمال
والاستمتاع به، وإنه لمن المدهش حقا أن تكون تلك الكلل التي تحجب هذا الجمال عن
ذوى العقول الضعيفة، وتربيه لذوى البصائر الناقبة، كئلا حراء مشاكهة الدم :

علون بأنماط عشاق وكلة وراحوأشبهها مشاكهة الدم

إنما صورة مستمدة من عالم الحرب، وأما رمز لأشباح الحرب التي تغوى الطامنين
وأصحاب النفوس الضعيفة، وتعمى بصائرهم، فلا يقوون على رؤية جمال السلم وفتتها
ومآثها، أما المصلحون الحكماء وأمثاله فتتفقد بصائرهم إلى ما وراء هذه السور الظالمية، إلى
جمال هؤلاء الفاتنات، وإلى هذا السلام الخير الظليل .

ومهما يكن من تفسير حول هذه الأبيات ومثاقها، وما نحاول ومحاول غيرنا من البلحين
والدارسين في هذا المجال من محاولات لتقديم بعض الاتجاهات حول دلالات الأحداث التي
كان يريدتها الشاعر من أبياته . وزهير بن أبي سلمى يقدم لنا على كل حال من خلال هذه
الأبيات صورة لرحيل الأحبة في طرافة لعرض الحوادث الماضية . يستعمل الفعل المضارع
في صوره، ويستعمل الماضي ليدل به على الحركة التي نحسها من القافلة في سيرها .

الطمأنات تسير من مكان إلى آخر متتبعين إياها في سيرها بالأفعال التي تدل عليه فينتقل
معها من العلياء إلى السويان إلى وادي الرس والقنان، ويعطى كل مكان صورته بالتفصيل .

أغل وأخرم بالقنان، الركب يسير عن يمينه عليهن السدول والأطماط الحمراء حمرة
الدم وحرارته . وفي السويان ظهر عليهن دلال الناعم المنعم، وفي وادي الرس وصلن إليه
وصول اليد للقم.

صورة تتخيل فيها هذه القافلة وهي تسير في الصحراء سيرا طبيعيا فيه أنساة وفيه
حركة وانتقال من مكان إلى آخر انتقالا طبيعيا كحركة اليد إلى القم.

لقد حدد الشاعر أمكنة الصورة وزمانها، كما ذكر عناصرها (اللون - الزمان -
المكان) مع دقة التصوير والعناية بالتفاصيل وذكر الجزئيات من مثل : فتات العهن لتنتور من
الغوادج يصوره كحب الفنا، أو عنب الثعلب، وهنا لون في الصورة، فاللون الأحمر لا يكفي
ولا يد من ألوان أخرى، ويتخلل ذلك التفاصيل التي يحسن أن تشمل عليها الصور.

والصورة الأخيرة وقد صور صواحيه ينتهين إلى المياه الزرقاء، وهنا لون آخر للصورة
لتأخذ الشكل. وأخيرا يذكر ألين ألين عصا الترحال في هذا المكان، فيذكر الخيام وأفها
نصبت حتى يعطى المشهد الشكل الأخير.

"مهارة لا تقف عند هذا الحد بل تتعداه إلى جانب (الإغراب في التصوير)". فزهير
يجعل الصورة متحركة أمام أعيننا، ولا يأتي بصوره متراكمة كما كان يفعل امرؤ القيس، بل
يعتمد إلى التفصيل والتجميل والتفريع، وكأنه يبحثها ويحققها . فهو حين يصف الظمائن وما
تركته من آثار خلقيهن في رحيلهن، ويصف العهن الذي تنثر هنا وهناك، لا يجد إلا حسب
الفنا الأحمر الذي يثبت في الصحراء، يشبه ذلك العهن، يقول :

كأن فتات العهن في كل منزل تزلن به حب الفنا لم يحطم

وتلك صورة أخرى لزهير بن أبي سلمى، يصف رحلة الظمائن، يقول فيها :

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَمْ يَأْوُوا لِمَنْ تَرَكُوا وَزَوَّدُوكَ اشْتِيَاقًا أَيْةً سَلَكُوا
 رَدَّ الْقِيَانُ جَمَالَ الْحَيِّ فَاحْتَمَلُوا إِلَى الظَّهِيرَةِ أَمْرٌ بِيْنَهُمْ لَيْكُ
 مَا إِنَّ يَكَادُ يَخْلِيهِمْ لِيُوجِّهْتَهُمْ تَخَالَجُ الْأَمْرُ إِنَّ الْأَمْرَ مُشْتَرِكُ
 وَعَرَسُوا سَاعَةً فِي كُتُبِ أَسْنَمَةٍ وَمِنْهُمْ بِالسُّومِيَّاتِ مُعْتَرِكُ
 يُغْشَى الْحِدَاةُ بِهِمْ حَرَّ الْكُتَيْبِ كَمَا يُغْشَى السَّفَانِ مَوْجَ اللَّجَّةِ الْعَرَكُ
 ثُمَّ اسْتَمَرُّوا وَقَالُوا إِنَّ مَوَاعِدَكُمْ مَاءٌ بِشَرْقَى سَمَى قَيْدُ أَوْ رَكَكُ
 هَلْ تُلْحِقُنِي وَأَصْحَابِي بِهِمْ قُلُوصُ يَزْجِي أَوَانِلَهَا التَّبْيِغِيلُ وَالرَّتْكَ
 مَقْصُورَةٌ تَتَسَبَّرُ لَا تَسَوَّارَ لَهَا إِلَّا الْقَطُوعُ عَلَى الْأَكْوَارِ وَالْوُرْكُ
 وَقَدْ أَرَانِي أَمَامَ الْحَيِّ تَحْمِلُنِي جَرْدَاءُ لَا فَجَّجَ فِيهَا وَلَا صَكَّكُ
 مَرًّا كِفَاتًا إِذَا مَا الْمَاءُ أَسْهَلَهَا حَتَّى إِذَا ضُرِبَتْ بِالسَّوْطِ تَبْتَرَكُ ٦٠

جهزت الجمال استعدادا للرحيل، ونظرا لاختلاطهم وكترقم فقد تأخرت رحلتهم
 إلى وقت الظهيرة، وقد حل الحداة للإبل على اقتحام الرمال الصعبة مثل اقتحام البحارة لجة
 البحر بالسفن.

وتلك صورة تبرز إلى تعلقهم بمن أحبوهم، وأمضوا معهم جل أيامهم فجمعهم رباط
 مقدس لا ينقسم عراه، حتى تضطربهم الظروف إلى الرحيل، فيقف مشدودا إلى حركتهم
 وترحلتهم والشفقة عليهم من طريق وعرة، وحر شديد، وليس لثقلهم أن يتحملوا هذا الهجير،
 ولا لثقله أن يتحمل هذا الفراق الذي يغلى بينه وبين أحبة عاش معهم فصورهم أجل تصوير،
 بين إليه ويشاقق بعد لآلى وهجران.

وصورة أخرى ترمز إلى المشقة والمعاناة التي يكابدها المرتحلون على أرض رملية صعبة، وأماكن وعرة تدمي أقدام من يقتحمها، إنها حياقم القاسية المريرة يخفف مرارتها وشدتها هذه النوق القوية الشديدة الصلبة التي لا تكل ولا تنق، ويعود بعد هذا الوصف ليجتر ذكرياته ويرجع أيام أنسه وسعاده التي أصبحت حكاية قديمة.

وقد وقف زهير على الديار، يتوهم أنها كلها عافية، عفى عليها الزمن قبلت، ولكنه يجد أن بعضها لم يتطرق إليه البلى، فلم يتغير ما يعرف منها لأن أنيسا لم يولها من بعده، وتلك صورة جديدة جاءت في الشعر الجاهلي ونراها عند زهير، يقول:

رَفَّ بِالْديَارِ التي لم يَعْطُهَا السِّقَمُ بَلَى وَغَيْرَهَا الْأَرْوَاحُ وَالسَّيِّمُ
لا الدارَ غَيْرَهَا بعدى الْأَنْفُسُ ولا بالدار لو كلمت ذا حاجة صَمَمُ
دارَ لَأَسْمَاءَ بِالْقَسَمِ مائِلَةٌ كالوحي ليس بها من أهلها أَرَمُ
ومن قوله أيضا :

عَشِيْتُ الدِّيارَ بالْبَقِيعِ فَتَهَمِدُ دَوَارِمَ قد أَقْوَيْنَ من أُمِّ مَعْبِدِ
أَرَبَّتْ بها الْأَرْوَاحُ كلَّ عَشِيَةٍ فلم يبق إلا أَلْ خَيْمٌ مُنْصَدِ
وغير ثلاثٍ كالحمامِ خِوَالِدِ وهابٍ مُجِيلِ هامِدٍ مُتَلَبِّدِ

وتحدث عميرة بن جمل، الشاعر الجاهلي، عن أطلال الحى، كيف مضت عليها السنون، فطفت آثارها، ولم تبق غير النوى والأواير الدارسات، ومواضع الخطب، وكيف أنها آمنت قفرا مولدا للسباع يتعاركن ويتهاوشن، يقول :

ألا يا ديارَ السَّحَى بالبَسَرْدَانِ خَلَّتْ حَجَجٌ بَعْدَى لَهَنَ ثَمَانٍ
فَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا إِذْ نَزَى مُسَهَّدَمٌ وَغَيْرُ أَوَارٍ كَالرَّكِيْسِيِّ وَفَانِ
وغيرَ حطوبَاتِ الْوَلَادِ ذَعَذَعَتْ بِهَا الرِّيحُ وَالْأَمْطَارُ كُلَّ مَكَانِ
قِفَارٍ مَرَّوْرَةٍ يَحَارِبُهَا الْقَطَا يَظُلُّ بِهَا السَّبْعَانِ يَعْتَرِكُ كَانِ
يُثِيرَانِ مَنْ تَسْجُ التَّرَابِ عَلَيْهَا قِمِصِّينَ أَسْمَاطًا وَيَرْتَدِيَانِ
وَبِالشَّرَفِ الْأَعْلَى وَخَوْشَ كَانَهَا عَلَى جَانِبِ الْأَرْجَاءِ عُوذُ هِجَانِ ٦١

هذه صورة للمكان الذي أصبح موحشا، لا تزنسه سوى السوى والأواري، ولا يسمع فيها سوى صوت الرياح والأمطار، يحار بها القطا لبعدها، وصورة أخرى للسبعين في هذا المكان يعتركان، يلتصق كل واحد منها بأكل صاحبه من الجذب، والجميل في الصورة هذا التراب الذي ينسج عليها كأنه رداء من شدة المعركة، ومن بعيد وعلى الأرض المرتفعة في نواحي الصحراء، ترى الإبل التي معها أولادها الكرام، ترقب وتنتظر ما سيحدث لها.

ويقف بشر بن أبي عازم، على ديار صاحبه الدارسة، والدمن دائرة كأنها العاج قد زيتت بالزخارف، والتصاوير لما يعيش فيها من فقر وحشي عيشة مطمئنة يدل عليها كثرة أولادها التي تلازمها، وتسمح بضروعها، وتغد برعوسها إلى أمها لترجعها، وهو بذلك قد جمع بين أدوات الكتابة، وحركة الحيوانات التي تشير إلى نبض الحياة، يقول :

إِن الْفَوَادَ بِأَلْ كِبْشَةٍ مُدَنَفٌ قَطَعَ الْقَرِينَةَ غُدْوَةً مِّنْ تَأَلَفَ
فَكَانَ أَطْلَالًا وَيَسَاقِي دَمْنِي بِجَدَوْدِ أَلْوَاخٍ عَلَيْهَا الزَّخْرَفُ
فِي جِمَادٍ ذِي بَهْدَى فَجَوْ ظَلَامَةٍ عَرِينٍ لَيْسَ بِهِنَ عَيْنٌ تَطْرِفُ
إِلَّا الْجَاذِرُ تَسْمَتْرَى بِأَنُوفِهَا عُوذًا إِذَا تَلَعَ النَّهَارُ تَصَطَّفُ

حَمَّ القَوَادِمِ مَا يَحَرُّ ضَرَوْعَهَا حَلَبُ الْأَكْفِ لَهَا قَرَارٌ مُؤَنَّفٌ
فَظَلَلْتُ مُكْتَتِبًا كَأَنَّ مُدَامَةً يَسْعَى بِلَذَّتِهَا عَلَى مُتَطَفِّ

وقد نقيد بشر، بالتقليد الذى سار عليه زملاؤه من هذا العصر عن الأطلال ورسوم
الدار من مثل قوله :

لَمَنْ الدِّيارُ غَشِيَتْهَا بِالْأَنْعَمِ تَبْدُو مَعَارِفُهَا كَلَوْنُ الْأَرْقَمِ
لَيْعَبَتْ بِهَا رِيحُ الصَّبَا فَتَنَكَّرَتْ إِلَّا يَقِيَّةَ نُؤْيِهَا الْمُتَهَدِّمِ ٦٢

وقد حققت هذه الصورة تطورا أوسع على أيدي الشعراء الآخرين الذين جعلوا
يفصلون في بعض عناصرها .

ويعصور بشر بن أبي عازم، رحلة فوق ناقة كأنها حمار وحشى، له أسرة، رحيب
الصدر، ويكمل الوصف الجسدى له وأسرته، ورعيهم الربيع، ويأتى البيت التالى الذى
يعصور سوفه العيف لأسرته حتى ظهرت الحوامل ممن لم تحمل، حين تفاوتت السرعة بينها،
ووصف ورودها الماء، وتربص الصياد، ولجأته منه، وانقلاهم في عدد فرج .. مما يشير إلى
التطور الطبقى في الصورة :

عَلَى أَنَّى أَسْلَى الْهَمَّ عَنِ بِنَاجِيَةٍ مِنَ الْأَكْمِ الْعِتَاقِ
عَذَابُهَا يَنْطُ النَّمْعُ فِيهَا إِذَا مَا حَبَّ رَقْرَاقِ الرِّقَاقِ
مُذَكِّرَةٌ كَأَنَّ الرَّحْلَ مِنْهَا عَنِ ذِي عَائِنَةٍ وَافِي الصَّفَاقِ
أَلْظَ بَهَنَ يَحْدُوهُنَّ حَتَّى تَبِينُ حُؤُلُهُنَّ مِنَ الْوَسَاقِ
فَلِإِنِّى وَالشُّكَاةَ مِنْ آلِ لَأَمٍ كَذَاتِ الضُّغْنِ تَمْشِى فِي الرِّفَاقِ

أما النابغة الذبياني، فيظهر قدرته الخيالية في وصفه الدار، يقول :

يادارَ ميةً بالعلياءِ فالمنندِ أقوتَ وطلّ عليها سالفُ الأبدِ
وقفتُ فيها أمّسلاً أمّسلاً لها عوتَ جواباً وما بالريغ من أحدِ
إلا الأوارى لا يأتى ما أبينها والنوى كالحوض بالمظلومة الجلدِ
ردّت عليه أقاصيه وتبدّه ضرب الوليدة بالمسحاة في الثادِ
خلّت سبيل أتى كان يحبسُ ورَفَعته إلى السجّين فالنضدِ
أمست خلاً وأمسى أهلها احتملوا أخنى عليها الذى أخنى على بُدِ

ويكى بشامة بن العدير، على الأطلال، وكيف وقف بعيره يسأل الدار، يقول :

لمن الديار عفون بالجزع بالدوم بين بحار فالشرع
درست وقد بقيت على حجج بعد الأئيمس عفونتها مبع
إلا بقايا خيمية درست دارت قواعدها على الرّبع
فوقفتُ في دار الجميع وقد جالت شئون الرأس بالتمع
كهروض فياض على قلج تجرى جدائله على الزرع
فوقفتُ فيها كى أمائلها نحوّج اللبان كيمطرقى النبع
أنضى الركاب على مكارهها بزيف بين المعنى والوضع ٦٣

ونقف عند المنقب المعدى، وهو يصف ظعن الحبيبة ويتبع سيرها، ويصف النساء في

هواذجهن كغيره من الشعراء الجاهليين، يقول :

وَهَنَ كَذَاكَ حِينَ قَطَعَنَ فَلَجًا	كَانَ حُمُولَهُنَّ عَلَى سَفِينٍ
يُشَبِّهَنَّ الْمَفِينِ وَهَنَ بُخْتٌ	عَرَضَاتُ الْأَبَاهِرِ وَالشُّنُونِ
وَهَنَ عَلَى الرِّجَائِزِ وَابْتِنَاتٌ	كَوَاتِيلُ كُلِّ أَشْجَعٍ مُسْتَكِينِ
كَغَزَلَانٍ خَذَلْنَ بِذَاتِ مَضَالٍ	تَنَوُّشُ الدَّانِيَاتِ مِنَ الْغُصُونِ
ظَهَرْنَ بِكَلَّةٍ وَسَدَلْنَ أُخْرَى	وَتَقَيْنَ السَّوَاوِصَ لِلْعُيُونِ
وَهَنَ عَلَى الظَّلَامِ مُطْلَبَاتٌ	طَوِيلَاتُ الذَّوَائِبِ وَالْقُرُونِ
أَرَيْنَ مَحَاسِنًا وَكَتَنَ أُخْرَى	مِنَ الْأَجْيَادِ وَالْبَشَرِ الْمَصُونِ
وَمِنْ ذَهَبٍ يُلَوِّحُ عَلَى تَرْيِبٍ	كُلُونِ الْعَاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونِ
إِذَا مَا فُتِنَتْهُ يَوْمًا بِرَهْنٍ	يَعِزُّ عَلَيْهِ لَمْ يَرْجِعْ بِحُسْنِ

ويشير المقلب العبدى، إلى أن صواحبه كن ينظرون وهن في المواجه من خلال الضروب، فهؤلاء بعد أن قُيَان للرحيل، وضمتهم المواجه ذات الأستار، كن أحيانا وللنظرة الأخيرة يرفعن سترًا لينظرن من ورائه، وأحيانا كن يتقن السر لينظرن من خلال الضروب، يقول :

ظَهَرْنَ بِكَلَّةٍ وَسَدَلْنَ أُخْرَى وَتَقَيْنَ السَّوَاوِصَ لِلْعُيُونِ

وهو يصف دموعه إذ يبكي لفراق حبيبته، وما أبعد أن يجد الإنسان في دموع نفسه جمالا، ولكن المقلب يجد هذا الجمال، ويمس به إحساسا كاملا، فيصفه قائلا:

هَلْ لِهَذَا الْقَلْبِ سَمْعٌ أَوْ بَصَرٌ أَوْ تَنَاهٍ عَنِ حَسْبِيبٍ يُدَكِّرُ
أَوْ لَدَمْعٍ عَنِ مَسْأَلَةٍ نَهِيَةٍ تَعْتَرِي مِنْهُ أَسَابِي الدَّرَرِ

مُزْمِهَاتِ كَسَمَطِي لَوْلُو خذلت أخسراته فيه مع

أما لبيد بن ربيعة، فيرى صاحبه في جماعة من النساء وكأفن في حسن جمال العيون،
وفي الحنان ولطافة الإلفات إليه، مثل النعاج والظباء، يقول :

رَجُلًا كَانَ نِعَاجٌ تَوْضِحُ نَوْقَهَا وَظَبَاءٌ وَجَرَةٌ عَطَفًا أَرَامَهَا

وقد تحدث علقمة بن عبدة، الفحل، عن نأى الحبيبة، وبكى لفراقها، ووصف الطمع،
ونعت صاحبه، ووصف دمه، يقول:

هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتَوْدَعْتَ مَكْتُومٌ أَمْ حَبَلُهَا إِذَا نَأَتْكَ الْيَوْمَ مَضْرُومٌ
أَمْ هَلْ كَبِيرٌ بِكِي لَمْ يَقْضِ غَيْرَتَهُ ثَرُ الْأَحْبَةِ يَوْمَ الْبَيْنِ مَشْكُومٌ
لَمْ أَدْرِ بِالْبَيْنِ حَتَّى أَزْمَعُوا ظَعْنًا كُلُّ الْجِمَالِ قَبِيلُ الصَّبْحِ مَزْمُومٌ
رَدَّ الْإِمَاءُ جِمَالَ الْحَيِّ فَاحْتَمَلُوا فَكُلُّهَا بِالتَّزْيِيدَاتِ مَعْكُومٌ
عَقْلًا وَرَقْمًا تَنْظُلُ الطَّيْرُ تَخْطِفُهُ كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الْأَجَوَالِ مَذْمُومٌ
يَحِيلُنْ أُنْرَجَّةً نَضَّخَ الْعَبِيرُ بِهَا كَانَ تَغْيَابَهَا فِي الْأَنْفِ مَشْمُومٌ
كَانَ فِارَةً مِسْكٍ فِي مَقَارِقِهَا لِلْبَاسِطِ الْمَتَاعِطِي وَهُوَ مَزْكُومٌ
فَالْعَيْنُ مَنْى كَانَ غَرَبٌ تَحْطُّ بِهِ دَهْمَاءُ حَارِكِهَا بِالْقَسْتِ مَحْزُومٌ
مَنْ ذَكَرَ سُلْمَى وَمَا ذَكَرَ الْأَوَانَ لَهَا إِلَّا الْمَفَاهِ وَظَنَ الْغَيْبَ تَرْجِيمُ
صَفَرُ الْوُشَاحِينَ مَلَأَ الدَّرْعَ خُرْعِيَةً كَأَنَّهَا رَشَاءٌ فِي الْبَيْتِ مَلْزُومٌ ٦٤

صورة للظعن، وسط الصحراء محمولة على الجمال، وتسير القافلة، ضريان من الوشم فيهما حمرة جلتوا بهما هودجهن فالطير تضربها تحسبها من حرقا لحما، ويشبه رائحة المسراة بالأنترجة، كان ريحها لا يفارق الأنف، فهو أبدا مشموم، أو كأنه المسك يفوح عطره في كل مكان حلت فيه، ويبكي على الرحيل وكان عينه من كثرة دموعها لسيلاها غربا تخط به، أما صوت حليها فيشبه صوت نوع من النبات حين تضربه النسائم، وهي محبوبة بين جيرانها، يريدون رؤيتها، أخلاقها كريمة لا تفشى سرا.

لم يدر الشاعر بالفراق إلا حين انتهى كل شيء، فقد عقدوا العزم على الرحيل، وأجمعوا عليه، فكل جفافهم مزمومة في غبشة الفجر " قبل الصبح " وهو الوقت الذي تحولت فيه الناقة إلى " ظليم " فقد غابت عنا في غياهب الليل، ولم نرها إلا حين انشق الصبح عنها وهي ظليم يرعى ضروبا من النبات .

انظر إلى موكب الظعن وهو يهوج بالفتنة والجمال، بما يلوح منه من الكلال والقطوع النفيسة، وبما يضوع منه من روائح المسك والعبير القاغمة التي تملأ الهواجج، وتعطر الفضاء، فيحس الشاعر (على بعده عنها) أنها تضمخ أنفه، بل تضمخ أنف " المزكوم " لقوقا وشدة نفاذها، وبما فيه من الجمال الفتان، جمال " سلمى " الذي تم واكتمل .

والمرقس الأصغر يستعيد مشهد الرحيل لينطلق منه إلى وصف الطعانين ورحلتهم، ويتغنى بجمالهن وزينتتهن، يقول :

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظُعَانٍ خَرَجْنَ سَرَاعًا وَاقْتَسَعَتِ الْمَقَانِمَا
تَحْمَلْنَ مِنْ جِوِ الْوَرِيعةِ بَعْدَمَا تَعَالَى النَّهَارُ وَاجْتَزَعْنَ الصَّرَانِمَا
تَحْلِسِينَ يَأْقُوتَا وَتَذُرَا وَصِيغَةً وَجَزَعًا ظَفَارِيًا وَدُرًا تَوَائِمَا
تَسْلُكْنَ الْقُرَى وَالْجِزَعُ تُحْدِي جَمَالَهُمْ وَوَرْتَنَ قَوَا وَاجْتَزَعْنَ الْمَخَارِمَا
أَلَا حَبْذَا وَجَّةً تَرِينَا بَيَاضَةً وَمَتَسَدَلَاتٍ كَالْمِثَاقِي قَوَاحِمَا ٢٥

ونقف عند ظاهرة نلاحظها كثيرا في شعر الأطلال والظعن، وهي ظاهرة الإشارة إلى صاحبين اللذين يخاطبهما الشاعر في هذا الشعر بكثرة مفرطة تلفت النظر، وتستطيع أن نقول بأنه المثلوج الذي يظهر في مخاطبة الشاعر لنفسه، ليخفف عنها اضطرابها أو ما قد تشعر به من قلق أو حيق، عن طريق إحساسه بمن يخاطبه، وكأن كثيرا من شعائر الحياة لا تتم إلا بها، فالإشارة إليها تتكرر في هذا الشعر، وفي موقف اللوم والتعنيف والخسرة كما في قصيدة " عبد يغوث الحارثي " المشهور التي قالها بعد أسره في يوم " الكلاب " الثاني، فبدأها بمخاطبة صاحبيه، ثم أنهى باللائمة على قومه لمزيمتهم وفرارهم من المعركة، ولو شاء هرب مثلهم، ولكنه ثبت ليجمى الذمار :

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا وما لكما في اللوم خير ولا ليا
ألم تعلمنا أن الملامة نفعتها قليل وما لومي أخى من شماتيا
فيا راكبا إما عرضت قبلن ندماى من نجران ألا تلتقيا
جزى الله قومي بالكلاب ملامة صريحهم والآخريين المواليا
ولو شئت تجتنى من الخيل نهدة ترى خلفها الحو الجياد تواليا
ولكننى أحمى ذمار أبىكم وكان الرماح يختطفن المحاميا
ومخاطب " عمرو بن قميبة " صاحبه في موقف يتنازع اللوم على البطء في القطيعة والحرص على التام الشمل :

خليلي لا تستعجلا أن تزودا وأن تجمعنا شملى وتنتظرا غدا
وإن تنظراني اليوم أقض لباثة وتستوجبا منا على وتحمدا

لعمرك ما نفسى بجسد رشيدة تؤامرني سرا لأصرم مرثدا
وذو الإصبع العدواني يلومه أهله لفريق ماله، فيخاطب صاحبه، ويرميها بالجهل
والكذب :

إنكما صاحبي لن تدعا لومى ومهما أضع فلن تسعا
إنكما من سفاه رأيكما لا تجذباني السفاة والقذعا
إن تزعما أنني كبرت فلم ألف بخيلا نكسا ولا ورعا
ويشعر لتلمس يدنو أجله، فيخاطب صاحبه، يسألهما أن يحرا على قبره ويخاطباه،
ويرتد إلى الماضي يذكر ما كان من ضروب فتوته :

خليلي إما مت يوما وزحزحت منا ياكما فيما يزحزحه الدهر
فمرا على قبري فقوما فسلما وقولا سقاك الغيث والقطر يا قبر
كأن الذي غيبت لم يله ساعة من الدهر والدنيا لها ورق نضر
ويشتجر الخلاف بين مرة بن همام ورجل اعتدى على بعض ماله، فيخاطب
صاحبه، ويطلب منهما أن يعدا له " الناقة " ويقرباها منه :

يا صاحبي ترحلا وتقربا فلقد أتى لمسافر أن يطربا
طال الثواء فقربا لي بالزلا وجناء تقطع بالردافي السببا
يا عوف ويحك فيم تأخذ صرمتي ولكنت أسرحها أمامك عزبا
ويضيق الحارث بن عباد بما صارت إليه الحرب بين بكر وتغلب بعد مقتل
ابنه " بجير " وتكاد تروحه تبلغ الخلقوم، فيطلب من صاحبه أن يقربا فرسه منه،

ويكرر الطلب في آيات متلاحقة فكأنه يذيع في المسأله نأ مهمما لا يصح أن يكون أحد في غفلة عنه :

قربا مربط النعمامة منى لقت حرب وائل عن حبال

قربا مربط النعمامة منى لبجير فساد عمى وخالى

وامرؤ القيس مخاطب صاحبه، ويستوقفهما، ويحضرهما على الكاء :

قفا بك من ذكرى حيب ومزل يسقط اللوى بين الدخول فحومل

ويقول الطفيل الغنوى مشيرا بصورة النحل الصغار المكمة إلى صغر الهجوم وعدم ظهور ألوان الكلال والقطوع التي تلقى على الموادج لأن الوقت ليل :

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن تحملن أمثال الفسيل المكمم

ويقول زهير بن أبي سلمى :

تبصر خليلي هل ترى من ظعائن تحملن بالعلاء من فوق جرثم

قيل في تفسير ظاهرة خطاب الصاحبين في الشعر : " إن أقل أعوان الرجل في إبله وماله الثان، وأقل الرفقة ثلاثة، وقيل : إن الخطاب لرفيق واحد لا رفيقين، ثم اختلف في توجيه ذلك، فقيل نارة إن من أساليب العرب أن مخاطب الواحد مخاطبة الاثنين، كما في قوله تعالى مخاطبا مالكا خازن النار : " ألحقا في جهنم كل كفار عنيد " وقيل : إن الألف التي في الفعل ليست للنثية، ولكنها مبدلة من نون التوكيد الحقيقية، وأجسرى الوصل مجسرى الوقف لأن هذه النون لا تبدل ألفا إلا في الوقف، وقد ذهب الزجاج المتوفى في مطلع القرن الرابع الهجرى سنة ٣١١ أو ٣١٦ إلى أن النثية حقيقية، وأن الخطاب في الآية الكريمة للمكين . وظهور رفيقين مع الشاعر إنما هو ميراث من الشعراء الأولين اجهولين وبعد تعبرا

طبعاً عن ظاهرة طبيعية ترتبط بما تفرضه البيئة الصحراوية على كل مسافر فيها من احتياطات لمفاجأتها . ومن الحق ما يذهب إليه التبريزي من أن أقل رفقة في الصحراء ثلاثة .

(٣) رمز الصيد

لقد تعرضت في الفصل الثالث للوحات متكاملة عن الصيد، ورسمت المعركة بين الثور والحمار الوحشي والكلاب _ كما جاءت عند الشعراء الجاهليين _ وأفضت في الحديث عن هذه اللوحات وهنا أعمد إلى الرمز من خلال هذه المعارك، فأوس بن حجر، يصف منظراً من مناظر الصيد بين الصيادين الفقراء الخارجين للصيد لكسب رزقهم ورد غائلة الجوع عنهم وعن أبنائهم الجوع المنتظرين عودتهم وبين قطعان الحمر الوحشية المنتشرة في أعماق الصحراء وهي تسعى في طلبها الخرق بحثاً عن موارد المياه لتطغى فيها ومنها ظمأها.

لقد ظهر الحمار في منطقة صحراوية يسوق أُنثاه ويدفعها أمامه بحثاً عن مورد من موارد المياه، وأخذ يجد أذنيه وبصره ليستطلع المنطقة من حوله، ثم تذكر عينا غزيرة الماء يعرفها من قبل، فأسرع إليها مع أُنثاه، وهناك كان صياد فقير هزيل أعرج ضامر يترصد به في محباً أعدده لنفسه ليعارى فيه، ويعطيل الشاعر في وصف الصياد، ويتنظر الصياد الفرصة التي يظنها مواتية له حين يرد الحمار مع أُنثاه الماء غافلين - في فرحتهم بالماء البارد بعد رحلة طويلة شاقة في هجير الصحراء - عن الأخطار التي تترصد لهم، ويتنهد الصياد هذه الغفلة فيطلق سهمه نحو الحمار، ولكن السهم يخطئ مقاتله، فينجو ويفر هو وأُنثاه، حتى إذا ما وصل إلى مأمن يطمئن إليه عادت إليه الفرحة، وعاد حياته الماددة المطمئنة مرة أخرى يقول :

كأني كسوتُ الرّجلَ أَحَقَبَ قارباً	له بجنوب الشّيطين مَسَاوِفُ
يَقْتَلِبُ قَيْدُوداً كَمَا نَ سَرَاتِهَا	صَفَا مَذْهَنٌ قَدْ رَحَلَتْهُ الرّحَالُفُ
يَقْتَبِ حَقْبَاءَ الْعِجِيزَةِ سَمَحَجَا	بِهَا تَدَبُّ مِنْ زَرِّهِ وَمَنَاسِيفُ
وَأَخْلَقَهُ مِنْ كُلِّ وَقْطٍ وَمَذْهَنُ	نِطَافٌ فَمَشْرُوبٌ يَبَابُ وَنَاشِفُ

وَحَلَّاهَا حَتَّى إِذَا هِيَ أَلْحَقَتْ وَأَشْرَفَ فَوْقَ الْحَالِيَيْنِ الشَّرَافُ
وَحَبَّ سَفْسَى قُرْبَانِهِ وَتَوَقَّعَتْ عَلَيْهِ مِنَ الصَّمَاتَيْنِ الْأَصَالُفُ
فَأَضْحَى بِقَارَاتِ السَّتَارِ كَأَنَّهُ رَيْبِنَةُ جَيْشٍ فَهُوَ ظَمَانُ خَائِفُ
يَقُولُ لَهُ الرَّاعُونَ هَذَاكَ رَاكِبٌ يُؤَيِّنُ شَخْصًا فَوْقَ عَلِيَاءِ وَأَقْفُ
إِذَا اسْتَقْبَلَتْهُ الشَّمْسُ صَدَّ بِوَجْهِهِ كَمَا صَدَّ عَنْ نَارِ الْمُهْوَلِ حَالِفُ
تَذَكَّرَ عَيْنًا مِنْ غَمَازَةِ مَاؤُهَا لَهُ حَبِيبٌ تَسْتَنُّ فِيهِ الزَّخَارِفُ
لَهُ ثَادٌ يَهْنَزُ جَعْدٌ كَأَنَّهُ مُخَا لِيَطَّ أَرْجَاعُ الْعَيُونِ الْقَرَّاطِفُ
فَأَوْرَدَهَا التَّقْرِيبُ وَالثَّدُّ مَنَهَلًا قَطَّاهُ مُعِيدَ كَرَّةِ السَّوَرِدِ عَاطِفُ
فَلَأَقَى عَلَيْهَا مِنْ صُبَّاحٍ مَدْمَرًا لِنَنَا مُؤَيِّهِ مِنَ الصَّفِيحِ سَقَائِفُ
صَدَّ غَانِرُ الْعَيْنَيْنِ شَقَقَ لَحْمَهُ سَمَائِمُ قَيْظٍ فَهُوَ أَسْوَدُ شَائِفُ
أَزَبَ ظَهْوِيرُ السَّاعِدَيْنِ عِظَامُهُ عَلَى قَتَرٍ ثَمُنُّ الْبَنَانِ خَنَائِفُ
أَخُو قَتَرَاتٍ قَدْ تَيَقَّنَ أَنَّهُ إِذَا لَمْ يُصِيبْ لَحْمًا مِنَ الْوَحْشِ خَائِفُ
مُعَاوِدُ قَتْلِ السَّهَادِيَّاتِ شَوَاوُهُ مِنَ اللَّحْمِ قُضْرَى بِإِدْنٍ وَطَفَائِفُ
قَصَى مَبِيتَ اللَّيْلِ لِلصَّيْدِ مَطْعَمٌ لَأَسْهُمُهُ غَارٍ وَبَارٍ وَرَاصِفُ
فَيَسَّرَ سَهْمًا رَأْيَهُ بِمَنَّاكِبِ ظُهَارِ لَوَامٍ فَهُوَ أَعْجَفُ شَارِفُ
عَلَى ضَالَّةٍ فَرَّجَ كَانَ نَذِيرُهَا إِذَا لَمْ تَخْفُضْهُ عَنِ الْوَحْشِ عَارِفُ

فَامَهْلَهُ حَتَّى إِذَا أَنْ كَانَهُ مُعَايَطِي يَدٍ مِنْ جَمَةِ الْمَاءِ غَارِفُ
فَارَسَلَهُ مُسْتَقِيقَ الظَّنِّ أَنَّهُ مُخَالِطُ مَا تَحْتَ الشَّرَاسِيفِ جَائِفُ
قَمَرِ النَّيْضِيِّ لِلذَّرَاعِ وَتَحْرِهِ وَلِلْحَيِّ أَحْيَانًا عَنِ السَّنَفِ صَارِفُ
فَعَضَّ بِإِبْهَامِ الْيَمِينِ نَدَامَةً وَلَهْفَ سِرًّا أُمَّهُ وَهُوَ لَاهِفُ
وَجَالَ وَلَمْ يَتَّكِمْ وَشَبَّعَ إِلْفَهُ بِمَنْقَطَعِ الْغَضَارِ شَدُّ مُؤَالِفُ
تَوَاهَقَ رِجْلَاهَا بِدِيهِ وَرَأْسُهُ لَهَا قَتَسَبٌ فَوْقَ الْحَقِيبَةِ رَادِفُ
يُصْتَرَفُ لِلْأَصْوَاتِ وَالرِّيحِ هَادِيًا تَمِيمَ النَّيْضِيِّ كَدَحَتِهِ السَّمَانِيفُ
وَرَأْسًا كَدَنَ التَّجْرِجَابَا كَانِمَا رَمَى حَاجِبِيهِ بِالْحَجَارَةِ قَاذِفُ
كَلَا يَنْخَرِيهِ سَائِلًا أَوْ مَعْتَرَا بِمَا انْفَضَّ مِنْ مَاءِ الْخِيَاثِيمِ رَاعِفُ ٦٦

يشبه أوس ناقته بالحمار الوحشي، والأتان الطويلة يوجهها يمينا وشمالا كيف يشاء في مكان منحدر أملس زاد من ملاسته كثرة الترحلق فوقه.

ويصور الشاعر مطاردة هذا الحمار لأنثاه، فيقول: إن هذا الحمار كان يبحث عن الماء فأخلفت ظنه تلك المياه القليلة التي وجدها في بعض المستنقعات، وبعضها لم يبق فيه إلا بقية ماء بعد شرب من سبقه إليه، وبعضها جف ماؤه، وكان الوقت صيفا، والمكان في صحراء الصمان، وقد توقد الحر وطالت أشواك الوديان الجافة، ولجئد الحمار يرتقي مرتفعات هذه المنطقة وهو ظمآن خائف، وأخذ يقلب نظره من حوله بحثا عن مورد ماء، فترأى كأنه طليعة جيش ترقب الطريق، أو واقف فوق مرتفع من الأرض يتتبع بعصره آثار شخص فوق الرمال، وطرائق الماء كأنها زخارف ونقوش تزينه، وهي أيضا حشرات صغيرة ذوات أربع أرجل تشبه الذباب تطير فوق الماء وهي صورة يرسمها الشاعر لهذا الماء. ويصف الشاعر هذا

المنهل بأن طير القطا تتردد عليه للشرب، وتعاود الرجوع إليه مرة بعد مرة، يريد أنه منسهل لا ينضب ماؤه، فهو مورد دائم للقطا. ثم يعمد الشاعر بعد ذلك إلى وصف الصيادين الذين يحترفون الصيد، ويتخذون منه وسيلة للرزق ورد غائلة الجوع عنهم وعن أولادهم الفقراء الجوع الذين ينتظرون عودتهم بالطعام إليهم، وتلك صورة تبين مدى المعاناة التي يكابدها الصائد ليسد رمق أبنائه، ويتحمل المشاق في سبيل ذلك حتى أنه يبني بيتا بعيدا عن أهله، مشغلا بإعداد سهامه للصيد.

إن الصياد يجهل حمارة الوحشى حتى يرد الماء ويبدو كأنه شخص يجد يده لينال منه غرفة يروى بها ظمأه، فيطلق سهمًا عليه لكن السهم يمر إلى جانب ذراع الحمار ولحجره، فلم يصبه وينجو من الموت، فيتحسر الصائد على إفلات الصيد منه، وفر الحمار هاربا هو وأنتاه التي أعانها على الجرى جريها معه، وانطلقت أمامه وهو يتبعها، يدها تجازيان رجلها، ورأسه فوق مؤخرتها، ويصور الشاعر ما أصاب هذا الحمار من عض الحمر الأخرى في المنافسة على المرعى أو على الإناث، ويقدم لنا صورة عنه، واصفا إياه بضخامة رأسه، وما أصابه من جروح بسبب عض الحمر الأخرى له، وتنتهي صورة الشاعر عن هذا المنظر بنجاة الحمار وتصوير فرحته بما وانطلاقه بعدها.

ويقص النابغة الذبياني قصته بعد أن بدأ بمحدث الأطلال، وانعطف إلى حديث النابغة ووصفها بالامتلاء والقوة، ثم شبهها بالنور الوحشى، فأخذ يصور ليلة باردة من ليالي الشتاء العاصفة تحسبه بالمطر والبرد، ثم يصور عدوان الإنسان عليه متمثلا في المعركة التي فرضتها كلاب الصيد عليه فرضا،

ونغمض القصة إلى نهايتها فيقتل النور أحد الكلاب، وتقط الكلاب الأخرى من النصر ونحشى على نفسها الموت، فتكف عن القتال :

فعد عما ترى إذ لا ارتجاع له وانم القنود على عيرائة أجد

مقذوفة بدخيم النحض بازلهـ له صريف صريف القعو بالمسد

كأن رحلى وقد زال النهار بنا بذى الجليل على مستأنس وحد
 من وحش وجرة موشى أكارعه طاو ي المصير كسيف الصيقل الفرد
 أسرت عليه من الجوزاء سارينىة تزجى الشمال عليه جامد البرد
 فارتاع من صوت كلاب قبات له صمع الكعوب بريات من الحرد
 وكان ضميران منه حيث يوزعه طعن المعارك عند المحجر النجد
 شك الفريضة بالمدري فأنفذها طعن المبيطر إذ يشقى من العضد
 كأنه خارجا من جنب صفحته سفود رب نسوه عند مفتاد
 فظل يعجم أعلى الروق منقبضا فى حالك اللون صدق غير ذى أود
 لما رأى واشقى إقعاص صاحبه ولا سبيل إلى عقل ولا قود
 قالت له النفس إني لا أرى طمعا وإن مولاك لم يسلم ولم يصد

لقد ردت أطلال "مية" على الشاعر أحزانه وهمومه، ولكن لا سبيل إلى استرجاع ما مضى، فقد أفقرت الديار، وأفسدها الدهر الذى أهلك نسور لقمان الحكيم، وكان "لبد" آخر هذه النسور وأطولها عمرا "أخنى عليها الذى أخنى على لبد". ويتسهض الشاعر إلى ناقته يتحرر بها من هموم الديار وصاحيتها، ولئن استطاع الشاعر الرحيل عن هذه الديار المقفرة والتخلص منها، إنه لا يستطيع التخلص من فكرة القناء. ولذلك بدأ الشاعر بحض ناقته، فإذا هى موققة الخلق قوية كأنها العير فى قوتها، مقدوفة باللحم قذفا، لأنها صريفة مسموع، وهى حادة نشيطة مسرعة وقت المهاجرة حين تكل المطايا وتفسر. بل هى فى سرعتها فى هذه المهاجرة كتور وحشى.

لقد تحولت الناقة إلى ثور وحشى وحيد أحس صوت إنسان فامتلاً ذعراً، فهو
مكون مهاجس الخوف من الآخر، هاجس العدوان أو الصراع، ولكنه "كسيف مسلول"
وهذه صورة جليلة عظيمة الخطر .

لا مناص من المعركة، فترى الثور يدافع عن نفسه دفاع البطل الشجاع عن حصى
القبيلة، ويظعن أحد الكلاب طعنة نافذة نجلاء فكأنه "الميطر" الذى يداوى الإبل من ممرض
أصاب أعضادها .

ويعصور الشاعر الصراع النفسى، فهو يطلعا على ما يجرى في ضمائر هذه الكلاب،
وما يعربها من التبدل والتحول، فقد كانت شهوة الطمع، وحب الغنمة، والشفقة بالنظر قهلاً
نفوسها، ثم بدأت هذه المشاعر تضمحل وتتلاشى رويداً رويداً، ثم بدأ يحمل محلها اليأس
والقنوط والخسرة والندم، ثم شرعت مشاعر الخوف والقلق والاضطراب ترحف إلى هذه
النفوس وتنشأ فيها . حوار نفسى يتدافع تدافع أحداث هذه المعركة . ولا يقلل تصوير
نفسية الثور وما طرأ عليها من تحولات براعة وعمقا عن تصوير نفسيات الكلاب .

ويمكن القول بأنه إذا واجه الشاعر الموت، وتراقصت أشباحه السود أمام عينيه
فسدت عليه الأفق لم يجد مناصاً من الإقرار بمحنة الفناء .

أما قصة البقرة الوحشية في شعر زهير بن أبى سلمى، فترى الظليم قسيماً للثور
الوحشى وحرار الوحش في تشبيه الناقة به، وكثيراً ما يبدأ به الشاعر ثم يضرب عن صورته
ناقلًا التشبيه إلى أحد بدليه :

كان الرجل منها فوق صعل من الظلمان جوجؤه هواء
أصك مصلم الأذنين أجنى له بالمسى تنوم وآء
أذلك أم أقب البطن جأب عليه من عقيقته عفاء

وقد لا ينقل الصورة عن الظليم، ولكنه يختصرها اختصاراً شديداً :

هل تهلغنى إلى الأخيار ناجية تخدى كوخد ظليم خاضب زعر
فى يوم دجن يوالى الشد فى عجل إلى لوى حضن من خيفة المطر
حتى تحل بهم يوما وقد ذبلت من سير هاجرة أو دلجة السمر

يقول الدكتور ابراهيم عبد الرحمن فى قصة البقرة الوحشية عند زهير : " وغاية الشاعر الأولى من وراء وقفته المطولة عند هذه البقرة الوحشية هى أن يتخذ من وصف قوقا وسرعنها وسيلة لتصوير قوة ناقته وسرعنها التى يتخذ منها هى الأخرى صورة لنفسه، يجسد عن طريقها هذه المواجهة الدائمة بينه وبين ظروف الحياة من حوله " .

ويقول : " وهو أن زهيرا أو قل عدسة زهير كانت لا تنقل كل ما تقص عليه من الصور، ولكنه كان يحرص على انتقاء ما له صلة وثيقة بهذه الصورة الكلية التى يعبر من خلالها عن مواقع وقضايا كانت تشغله وتشغل بيته " .

ويقول الدكتور عبد الجبار المطلبي : " تشير قصة الثور التى يسردها الشاعر الجاهلي، إلى فكرة القدر، وعلاقة فناء الثور بالفناء البشرى " .

فالشاعر عند تشبيهه الناقة بالثور لابد أن يحافظ على حياة هذا الثور حتى تنقضى رحلته، ويخرج من هذه الصحراء الموحشة، لأن رحلة الحياة الموحشة تحتاج إلى القوة دالمة . والخروج من الصحراء ليس بالأمر اليسير، وإذن فلا بد من صراع ما يرمز إلى الأهوال السق يواجهها الشاعر أثناء رحلته، وتحديه لهذه الصعوبات والأخطار، والتغلب عليها، ومن ثم يصور الثور الوحشى فى صراعه لحظة التحدى التى تواجه كل من يروم غاية نبيلة أو مثالا أعلى . وما أشبه حال الشاعر العربى فى صحرائه بذلك كله .

ويتحدث الدكتور نجيب محمد البهيقي عن قصص الحيوان فى الشعر الجاهلي، فيقول : " ولا ريب فى أن الشاعر يتخذ من هذه القصة مرآة يعكس عليها صورة أمر آخر غير موضوع القصة الأصلي " .

إننا نجد في قصة الثور الوحشى صراعا بين هذا الثور والصيد الذى يسهج كلابه، ويغريها بالثور فتملؤها شهوة الظفر والنيمة، وتقع المعركة بينها وبين الثور .

وفى قصة حمار الوحش يتجلى الصراع بين الحمر الوحشية التى ترد شريعة الماء لتنتفع غلتها، وتقتل مرارة الظما، وبين الصيد الرامى الكامن فى قبرته أو برأته المموهة وقد أعسد قوسه ورائش سهامه انتظارا لهذه الحمر، وعلى شريعة الماء تتجمع الرغاب المتناقضة، فالحمر تحمل بالماء بعد الجهد والمشقة ومرارة العطش وهاهو ذا الماء أمامها، والصيد يحلم بالحمر وقد جمع فقره وشقاءه إلى فقر أسرته وشقائها، وهاهى ذى الحمر أمامه . ولكنها أحلام ورغاب متناقضة مرهون تحقيق بعضها بالقضاء على بعضها الآخر، فكأنما يأتى الدهر إلا أن يرهن سعادة قوم بشقاء قوم آخرين، ويكون مالا مناص منه، ويقع العدوان على هذه الحمر .

وفى قصة البقرة الوحشية يكون الصراع أشد وأعنف فجيلة، فهو حينما بين السباع وولد هذه البقرة الذى خلفته وحيدا، وألفقت طرفا من يومها ترعى حتى إذا اجتمع اللبن فى ضرعها أيقظ فى نفسها مشاعر الأمومة، فسعت إليه ترضعه لو كان حيا فيرضع، لقد مزقته السباع، ولم تبق منه سوى قطع من الجلد، فراحت هذه البقرة تسوفها بأنفها كما تشم أم مفلجوعة بقايا ابنها القتيل، وهو حينما آخر بين هذه البقرة والصيادين، وقلما تخلو قصة من هذه القصص من هذا الصراع المرير .

ونحن نرى حمار الوحش مع أئانه أو فى طائفة من الأئان الضرائر، ضرائر لم يؤذه مانع كما يقول الأعشى . لا يكدره إلا ما قد يكون من معاصرة هذه الأئان أو بعضها له، ولكنها معاصرة تصير إلى الحسنى بعد حين، أو ما يكون من معاركته وصراعه للذكور، ودفعها عن هذه الأئان . لقد أمكنه الرعى، وطاب له الرعى، ولكنها حال تحول حين يصوح النبست، وتغف النابيع، وتنش الغدران، فيجد هذا الحمار نفسه فى المأزق الحرج، وتبدأ رحلة البحث عن الماء والكلأ بما فيها من القلق والحذر والخيبة ومرارة العطش، ومشقة الرحيل .

ونحن نرى النور الوحشي يرعى برقة من البراق المتناثرة على صدر الصحراء، ولكن الليل لا يلبث أن يدهمه حاملاً تحت معطفه الأسود الريح العاصفة والزمهرير والبرد، فيلجأ إلى واحدة من شجر الأوطى يحتمي بها، ويلوذ بأغصانها وجذعها، ويحاول أن يكتس لنفسه مكاناً، تحتها فتعابه الريح وتقوض ما رفع من التراب، ويقضى ليلة عسيرة تكداء يعالج فيها المطر والبرد والظلمة الدامسة . ومثل ذلك يقال في أمر البقرة الوحشية . ويرسم الشعراء لهذا النور وقد فرغ من نصب القتال فقتل من الكلاب ما قتل، وجرح ما جرح، صوراً مشرقة وضاءة يتوهج فيها نور الهداية . يقول ليلى بن ربيعة :

أضل صواره وتضيقتـه تطوف أمرها بيد الشمال

قبات كأنه قاضي نذور يلوذ بغرقـد خضل وضال

نور وحيد أضل قطيعه، ثم أصابه مطر غزير تسوقه ريح الشمال الباردة، قبات يلوذ بشجر الغرقـد والضال كأنه يقضى نذورا مستحقة عليه .

وليس من وظيفة هذه النذور التي يقضيها سوى هدايته وإخراجه من هذا الضلال الذي هو فيه . ويقول المقرب العبدى :

قبات إلى أرطاة حقف كأنها إذا ألثقتها غبية بيت معرس

فقد بات هذا النور يلوذ بشجرة الأوطى الضخمة التي ينهمر عليها المطر فتسوح رواتحها الطيبة فكأنها بيت رجل في يوم زفافه .

فالنور يخوض صراعه المرير ضد كلاب الصيد بعد فراغه من عدوان الطبيعة المتمثل في الليل العاصف الثقيل، والريح الباردة والمطر والبرد، والمطر دائماً ما يكون قبل المعركة في أية قصيدة جاهلية، ولم يكن المطر بعد المعركة كما نرى عند كثير من المفسرين والشارحين لئلا هذا القصص .

وهنا يجب أن نذكر ما سجله الجاحظ في قوله : " ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مدحياً وقيل كان ناقي بقرة من صفاتها كذا وكذا أن تكون الكلاب هي المقتولة " .

يحكى ضابط البرمجي قصة الثور الوحشي، ويصوره في مبيته تحت شجرة الأروطى، منها هذا البيت :

فبات إلى أروطة حقف تلهفه شامية تذرى الجمال المفصلا

ثم قال يتحدث عن هذا الثور : " إنه يتأذى من المطر لكنه في الوقت نفسه يلصق إلى ناتج هذا المطر في الأرض فلولا ما كانت الأروطة ذات النور الجمال المفصل " .

فالجمال المفصل ليس زهر الأروطة، ولكنه حب الغمام، أو ما يعرف بالبرد الذي تحصب الريح الشامية الثور به .

ونعرف أن الثور لا يدخل ليلاً قطعة من الرمل، بل يكون فيها نهاراً حتى إذا دخل عليه المساء حاملاً تحت جناحيه الريح والمطر فرع إلى هذه الأروطة يحتمي بها من عدوان الطبيعة .

ويصور الشعراء الحمر، وقد أخطأها سهم الصائد، مذعورة مولية الأدبار، وربما صوروا الحمار وقد علا شرفاً من الأرض، وراح يعثر فرحاً مبتهجا بالنجاة ولا نرى ههنا صوراً مضنية كصور الثور، ويرجع ذلك إلى اختلاف طبيعة الصراع في هذه القصة عن طبيعته في القصة الأخرى، فالثور يخوض معركة دامية فيها قتال مرير، واستئصال مر، وطعن وقتل ودماء وموت وليس في قصة الحمار مثل هذا الاشتباك والمصاولة، بل فيها العدوان الإنساني على حياة الحمر وتغييرها عن الماء، وإلقاء الرعب في ضمائرها، وفراؤها طالبة النجاة تاركة وراءها الصياد يعض أصابعه حسرة وندماً، ويلهف أمه لأن سهمه طاش فلم يصب منها مقتلاً كما في قول "أوس بن حجر" :

(٤) رمز البطولة

كانت حياة العرب في الجاهلية تقوم على القتال الدائم فيما بينهم، وأصبح قسانوهم الأخذ بالثأر، ويتعدد القتل والثأر بين القبائل حتى يتدخل من يصلح بينهم ويتحمل الديون والمغارم، وقد كانت الحروب تأتي على الحرث والنسل، والأخضر واليابس، وأصبح سفك الدماء غريزة من غرائزهم، وأكثر حروبهم كانت نزاعاً بين بعض الأفراد في قبيلتين مختلفتين بسبب خلافات على حدود، أو قتل أو إهانة.

ولم تكن الحروب بين القبائل المتباعدة في أرحامها فحسب، بل كانت بين القبائل المتراصة التي تجمعها آصرة رحم واشجة على نحو ما نعرف من أمر "حرب البسوس" التي شب ضرامها عالياً بين ابني وائل "بكر وتغلب" أو من "حرب داحس والغبراء" التي تأججت ناراها بين "عبس وذبيان".

ونقرأ "أيام العرب" في "الأغاني" وفي غيره من مصادر الأدب والتاريخ، نجد سبيلاً من أخبار هذه الحروب الجاهلية. وكان الشعر ينفر من هذه الحروب حيناً، ويحس عليها معظم الأحيان، ويصورها في كل حين.

وتشتعل النار من مستنصر الشر، ثم تضر وتسعر، وتصبح لها عدوى لا يفلت منها راغب فيها ولا راغب عنها، فالجميع يصطلي بنارها.

وكانت الحروب والوقائع تسمى أياماً، وأيامهم كثيرة في كتب الأدب والتاريخ، وتسمى هذه الأيام بأسماء الآبار والبقاع التي نشبت بجانبها كيوم عين أباغ بين المضايرة والغساسنة، ويوم ذي قار، وكان بين بكر والفرس، ويوم شعب جيلة، وكان بين عبس وأحلافها من بني عامر وذبيان وأحلافها من غنم، وقد تسمى بأسماء أحداثها مثل حرب البسوس، وحرب داحس والغبراء.

"ومن أيامهم المشهورة يوم خزاز، وكان بين ربيعة واليمن من مذحج وغيرهم، ويوم طخفة بين المنذر بن ماء السماء وبني يربوع، ويوم أواراة الأول بينه وبين بني بكر، ويوم

أواراة الثاني بين ابنه عمرو بن هند وبين تميم، ويوم ظهر الدهناء بين بني أسد وطى، ويوم الطلاب الأول بين بني بكر وعشائر من تميم وضبة بقيادة شرحبيل بن الحارث الكندي، وبين تغلب والنمر وهراء بقيادة أخيه سلمة، وأيام الأوس والخزرج، ويوم حوزة الأول بين سليم وغطفان، ويوم اللوى بين غطفان وهوازن، ويوم الطلاب الثاني بين تميم وبين عبد المدان النجرائين، ويوم الوقيط بين تميم وربيعة، وكذلك يوم جدود وذى طلوح والعبيط وزبالة ومبايض والجفار، ويوم الرحرخان بين قيس وتميم، وكذلك الصرائيم والمروت والنسار، ويوم الشقيقة بين ضبة وبني شيان، ويوم بزاحة بين ضبة وإبلد، ويوم دارة مأسل بينها وبين بني عامر، وكانوا لا يقتلون في الأشهر الحرم ومع ذلك وقعت فيها بعض مناوشات تسمى بأيام الفجار بين كنانة وهوازن يومها الأول، أما يومها الثاني فكان بين كنانة وقريش وبين بني عامر، وتبع ذلك أيام أخرى ٦٧*.

وإن كانت الحروب قد دارت بين العشائر والقبائل في عصر ما قبل الإسلام، فقد استمرت على مر العصور حتى وقتنا هذا. والقرآن الكريم يذكر أن القتال مكروه وإن كان مفروضاً لإعلان الحق، وتثبيت العدالة، وإعادة الأمور في نصابها، يقول القرآن: "كتب عليكم القتال وهو كره لكم ٦٨*".

لقد كانت الحروب تقام على سفك الدماء حتى لكأنه أصبح شيئاً يلزمهم، يقتلون ويقتلون، ويدمرون ويدمرون، من أجل ذلك كانت الأشهر الحرم مثلاً تعبيراً عن الإرهراق الذي سببه الحرب والغزوات فيما بعد، وكان "حلف الفضول" الذي رأيناه في مكة بعد ذلك مثلاً تعبيراً صريحاً عن الإيمان بقيم الخير، وكذا دار الندوة في مكة، وظواهر أخرى كثيرة سوى ذلك تدل على قسوة الحروب وويلاتها، وتبدأ الحرب صغيرة ضعيفة، ثم تتسع وتستحكم وتشتد، الجميع يصطلون بنارها، وهي أمنيتهم ومبتغاهم، يصيحون ويمسكون في لظاهما فكل قبيلة تعد عدتها وتستعد لملاقاة خصمها ويتباهون بشجاعتهم وقدرتهم على القتال، وحبهم لخوض هذه المعارك حتى أصبحت الحرب ممة من ممالكهم، وشيئا مهيما في حياتهم، غير مبالين بمضحاياهم وما تخلفه هذه الحروب من هلاك ودمار وخراب، والحرب هي الحرب في كل وقت وفي كل مكان فهم مشغولون أولاً بذاتيتهم، وبإبراز ما يملكون من

وسائل في هذه الحروب، ويتفخرون بأعماهم في تحقيق الانتصارات التي تعود إلى قوقم
وجرائهم، وحبهم للقتال، من أجل ذلك جعلوا يتغنون بأيامهم، ويعيرون غيرهم بتقاعسهم
أو هزيمتهم، ووجد الشعراء في هذا المجال ميداناً رحباً فسيحاً لرواج أشعارهم ومدائحهم في
المقاتلين وفي جيوش أنصارهم وأحلافهم وقبائلهم.

وأصبحت الحرب الآن تشاهد على كل صعيد، ويسمع صداها في كل مكان، غير
عابئين بما تحدثه من آثار بغيضة سيئة سواء من الناحية الاقتصادية أو السياسية أو
الاجتماعية، وكم من وقت تحتاجه هذه الشعوب المقاتلة لتعيد بناءها وتسد ثغراتها
وتصلح ذاتها.

وأشعار العرب في الحروب كثيرة لطيفة حياتهم، نراها في المعلقات وفي القصائد،
فالخارث بن حلزة، وعمرو بن كلثوم، وغيرهما صوروا هذه المعارك، كما جاءت في قصائد
الأخنس التغلي والخارث المري وعامر بن الطفيل، وصور زهير بن أبي سلمى الحرب في
سوءاتها وويلاتها فهي كريمة، وهي كالنار، وكالرحى وكالناقة كما جعلها امرؤ القيس
عجوزاً ليس لها خليل، وشطاء دمية قيحة وكذلك فعل أوس بن حجر، والشماع بن
حرار وحريد بن الصمة، وعنترة بن شداد الذين أفتوا في رسم صورة السلاح والبطولة
وشاركهم في ذلك راشد الشكري، وعلبة العبدى.

والحقيقة أنه لا بد من السلاح في حياة العربي من أجل ذلك جاء وصفهم للسيف
والقوس والرمح والدرع في قصائدهم، وأوس بن حجر أحسن الشعراء وصفاً في هذا المجال
فيما ترى كتب الأدب، فقد وصف هذه الأدوات وصفاً دقيقاً، وذكر منشأها وقصة صنعها
وأوغل في التفصيل.

والشماع بن حرار الشاعر الجاهلي كأوس في وصف معاني قومه فقد اختار الشجر
واصطفى القاطف، ووصف ما بذل من الجهد في سبيلها.

وتروى كتب الأدب أن دريد بن الصمة أكثر الفرسان غزواً وأبعدهم أثراً وأكثرهم ظفراً، وقد قتل يوم حنين، فعاش فارساً ومات فارساً وهو الذي وصفها في الأبيات الآتية التي تعرض لها وهو يحامى عن أخيه عبد الله الذي قال عنه: أقبلت على أخسى والرماح تنوشه من كل حذب كما تقع الشوكات في الثوب المنسوج، فكنت كالناقة تقبل على ولدها الذبيح تشمه وتنحسه، فلما دخلت الميدان تناولني الرماح وشققت جلدي، ولكنني ثابت وطاعت الخيل حتى تفرقت جموعهم، والمرء لا يد فان، فلم الخوف؟

فَطَاعَنُ عَنْهُ الْخَيْلَ حَتَّى تَهْدَدَتْ وَحَتَّى عَلَتْكَ الْثُلُوكُ أَسْوَدُ

يَقْتُلُ امْرِئٌ آسَى أَخَاهُ بِنَفْسِهِ وَيَعْلَمُ أَنَّ الْمَرْءَ غَيْرَ مُخَلِّدٍ

وَهَوْنٌ وَجْدَى أَنْمَا هُوَ قَارِطٌ أَمَامِي وَأَنْتَى وَارِدُ الْيَوْمِ أَوْ غَدٍ ٦٩

ولدريد أيضاً شعر سياسي يفخر فيه ببداوته على حضارة الفرس، ويقف مع قومه ضد غزاة أجانب أرادوا هدم الكعبة التي سماها بيت الله، وهو يأخذ على الفرس العسر باليهود، وليس لهم ما يفخروا به، ويلتفت إلى ترفهم في لباسهم وحياتهم، فهم لا يبتون ليوم الطعان، إنهم حر منزعرة، وهو يفخر باليدأوة التي خلقت في قومه العزم والإقدام، وجعلت الموت عندهم حلواً، على حين أنه عند الفرس حنظل، فليهم قد من حجر، وقلب الفرس من عزف، وهو ساخر من الحضارة الفارسية، يهزأ من ترفهم وأخلاقهم، يقول :

وَيْلٌ لِكُسْرَى إِذَا جَالَتْ فَوَارِسْنَا فِي أَرْضِهِ بِالْقَنَا الْخَطِيئةُ السَّمِيرُ

أَوْلَادُ فَارِسٍ مَا لِلْعَهْدِ عَنْدَهُمْ حِفْظٌ وَلَا فِيهِمْ فَخْرٌ لِمُفْتَخِرٍ

يَمْشُونَ فِي حُلْلِ الدِّيبَاجِ نَاعِمَةً مَشَى الْبَنَاتِ إِذَا مَا قَمْنَ فِي السَّحَرِ

وَيَوْمَ طَعَنَ الْقَنَا الْخَطِيئةُ تَحْسِبُهُمْ عَانَاتٌ وَحَشَّ دَهَاها صَوْتُ مَنْذَرٍ

غَدَا يَرُونَ رِجَالًا مِنْ فَوَارِسِنَا إِنْ قَاتَلُوا الْمَوْتَ مَا كَانُوا عَلَى حَذَرٍ

خلقت للحرب أحميها إذا بردت وأجتنى من جناها يانع الثمر
 يا آل عدنان سيروا واطلبوا رجلا مثاله مثل صوت العارض المطر
 قد جد في هد بيت الله مجتهدا بعزيمة مثل وقع الصارم الذكر
 وعن قليل يلقى بغية ويرى حربا أشد عليه من لظى سقر
 ويبتلى برجال في الحروب لهم بأس شديد وفيهم عزم مقتدر
 الموت حلوا لما لاقت شمائلهم وعند غيرهم كالحنظل الكدر
 والناس صنفان هذا قلبه خزف عند اللقاء وهذا قد من حجر
 إن حياة الجاهلين كانت تقوم على الغارة ورد الغارة، وعلى الغزو والتحالف
 والحرب، ولقد استطاع دريد بن الصمة أن يصور هذه الحياة تصويرا دقيقا حين قال :
 يُغار علينا وأترين فيشتقى بنا إن أصبنا أو نُغير على وتر
 قَسَمنا بذاك الدهر شطرين بيننا فما ينقضى إلا ونحن على شطر
 من أجل ذلك علت قيمة "القوة" في الشعر الجاهلي علوا كبيرا بغض النظر عن
 وظيفتها، وقد كانت هذه الوظيفة في أغلب الأحيان تتجلى في العنف والقتل والمدح والهجاء
 وربما الرثاء أيضا، فكثر الحروب حتى ضربت حياة القبائل بحمرة الدم القانية .
 وعلا شأن أسباب هذه القوة ومظاهرها في المجتمع والشعر على حد سواء، ودوت في
 جنبات هذا الشعر قعقة السيوف وتقصد الرماح وصرير الدروع وصهيل الخيل وغمغمة
 الفرسان وتذاثرهم حتى سدت الأنامل الأذان أو همت .

لقد كان الشعور بالقوة في صميمه شعوراً بالذات سواء أكانت هذه الذات فردية أم اجتماعية . وكان هذا الشعور حلماً شاقاً ينازع النفوس، ويستعصى عليها في مجتمع فلسفي مضطرب مأزوم يحاول أن يستمد يقينه من ذاته فيخفق . ويزيده جرح الإخفاق ضراوة كمحارب جريح، فيوغل في مطاردة حلمه الذي تتراقص أشباحه وظلاله على امتداد العين . هذا هو الواقع المؤرق بحلم "القوة" هو الذي حفز الشاعر الجاهلي، ودفعه دفعا إلى البحث عن "الصلابة" التي تمثل أحلام الشعراء السافرة حيناً والغامضة أحياناً .

وهذه صورة في حروب القبائل التي لا تحمد ناراها، نراها في قول عترة بن شداد:

رَعَوْا مَا رَعَوْا مِنْ ظَمْتِهِمْ ثُمَّ أَوْرَدُوا عِشْمَارًا تَسِيلُ بِالرَّمَاكِ وَبِالدِّمِ
فَقَضَوْا مَنَاسِبًا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدَرُوا إِلَى كُلِّ مُسْتَوْبِلٍ مَتَوَخِّعٍ

إن الحرب كالمرعى الوخيمة لا تخبئ منها ما يشفى غليلك فمواردها تزخر بالرماح والدماء ويقول زهير من أبي الصلح لم يكن له بد من الحرب وتخيّل عادة معروفة لديهم وهي أن يستقبلوا أعداءهم إذا أرادوا الصلح بأزجة الرماح فيقول ٧٠:

ومن يعص أطراف الزجاج فيأته يطيع القوائى ركبت كل لهدم

فقال " ومن يعص أطراف الزجاج " يريد " ومن لا يطع الدعوة إلى الصلح والسلام " ومعنى يمثل الدخول في الحرب بإطاعة أسنة الرماح والسيوف .

صورة عن السلم والحرب وما يبلون منها كالأبل التي ترعى مراعى وبيلة فإذا أرادت أن تشرب لم تجد إلا مياه تسيل بالرماح والدم وكل ذلك ليستهوئ السامعين بما يذكر من صور غريبة فهو يعتمد إلى اللفظ الغريب عند وصفه للأبل أو الأطلال أما في الحكم والمدح لا يعنى بهذه العراية مكتفياً بالمعنى الجديد نفسه وهو في ذلك باحث عن كل ما يمكن من فنون يضفيها إلى عمله فهو تارة يعتمد إلى المعاني وإلى الصور وتارة إلى اللفظ نفسه فأعرب فيه ليستتم بذلك ما يريد من إغراب.

نرى عند زهير التنسيق الوثيق والربط المحكم واستطاع أن يحقق لصنعه الشعر في العصر القديم كل ما يمكن من تحبير وتجويد موفراً لفنه كل ما يستطيع من أسباب المهارة البيانية والجودة الفنية.

لقد كان الذبيانيون والعيسيون من بني غطفان، يناوون بني عامر وهم أحد بطون هوازن^{٧١}، وكان زهير بن جليمة سيد عيس يستبد بهوزان حتى قتل على يد خالد بن جعفر العامري، ثم قتله الحارث بن خالد المري الذبياني، لثار قديم بينهما^{٧٢} وقد عذله قبائسه فلجأ إلى بني تميم الذين والوه وأمنوه^{٧٣} وقامت الحرب بين عيس وذبيان واشتدت الأيام بينهم^{٧٤} لا يكادون يتعاقدون على الصلح حتى تنشب الحرب من جديد، غير أن العيسيين وافقوا على مهادنة بني ذبيان أبناء عمهم، وأودعوا لديهم رهائن من أولادهم إلى أن تنتهي المفاوضات بينهم. ولكن مثل بالرهائن وفرط بهم، فحنق بنو عيس لذلك فاستعرت الحرب من جديد، وأعد الذبيانيون عورهم مع بني أسد^{٧٥} وافقوا على العيسيين ولبثوا يتواقعسون معهم مدة ثلاثة أيام^{٧٦}

لقد قضى على العيسيين بارتحال دائم، يتجنبون أذى بني ذبيان وأقاموا قليلاً في بني شيبان ثم ارتحلوا إلى بني سعد بن زيد بن مناة وجأوا إلى بني ضبة.

وكان الذبيانيون يجمعون شملهم، وألقوا إليهم بني تميم^{٧٧} وبعض جند النعمان بن أسد، وأغاروا على عيس بمحاولون القضاء عليها.

غير أن الذبيانيين وأحلافهم لم يستسلموا وارتدوا إلى بني عامر وعيس، فهزمت علمر ورحلت عيس إلى قبيلة تيم التي غدرت بهم وأهلكتهم منهم الكثير واستطاع الحارث بن عوف وهرم بن سنان^{٧٨} أن يصلحوا بينهم.

ولزهير بن أبي سلمى موقف في هذه الحرب، فقد سعى للصلح بين عيس وذبيان في حرب داحس والغبراء مشيداً بجرم بن سنان والحارث بن عوف سيدي بني مرة اللذين عملا على حقن الدماء وعلى إيقاف تلك الحروب:

سعى ساعيا غيظ بن مرة بعدما تنزل ما بين العثيرة بالدم
فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله رجال بنوه من قريش وجترهم
يمينا لنعم السيدان وجدتما على كل حال من سحيل ومبرم
تداركتما عيسا وذبيان بعدما تكاثرا ودقوا بينهم عطر منقش
وقد قلتما إن نذكرك السلام واسعا بمال ومعروف من الأمر تشتم
فأصبحتما منها على خير موطن بعدين فيها من عقوب ومائم
عظيمين في عثيا معد وغيرها ومن يستبح كنزا من التجد يعظم ٧٩

مدح زهير بن أبي سلمى "هرم بن سنان" و"الحارث بن عوف" بطلي السلام في تلك
الحرب التي نشبت بين القبيلتين المتراحمين "عيس وذبيان" فكادت تفنيهما ولم تكسب ناز
الحرب تنطفي حتى در قرن الشر من جديد حين قتل أحد الحارثيين على الصلح، وهو
حصين بن ضمضم الذبياني، رجلا من عيس، فبلغ ذلك هرم بن سنان والحارث بن عوف
فاشد عليهما، وبلغ بنو عيس فاشد عليهم قتل صاحبهم، فبعث إليهم الحارث بمائة من
الإبل معها ابنه، وأوشكت الحرب أن تعود جذعة لولا أن تداركها هذان المصلحان، وأن
زهيرا قال قصيدته وقت السلم وفي بعض النفوس بقية من الماضي القريب .

إن القصيدة تتحدث عن فكرة "السلم" البهية المتألقة، وعن فكرة "الحرب" التي
تناوشها بين الحين والآخر، فمنذ مطلع القصيدة يتداخل صوتان الثان في هذا الاستغمام
الإنكاري المظل بالتوجع "أمن أم أولى دمنة لم تكلم" ها : صوت الشاعر الرامز لفكرة
الحياة . السلم، وصوت الديار العاجزة عن الكلام الرامز لفكرة الفناء .. الحرب . ولا
يلت صوت الحياة أن يتغلغل في هذه الديار المقفرة الموحشة، فيبرز هذا الوشم المتجدد
"ديار لها بالرقمتين كأنها مراجع وشم في نواشر معصم" ومزا لإرادة الحياة وأحلام الجماعة،

ولا يحتم هذا الوشم المتجدد الصامد أن يصير حياة تروح وتغدو، وتبشر بحياة جديدة أخرى من ورائها، فترى الظياء وبقر الوحش أفواجا أفواجا، ونلقى أطلاءها، والطفولة بشارة الحياة الجديدة الناهضة، تنهض من كل جانب .

بها العين والآرام يمشين خلفه وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم

إن الصورة هنا موازنة رمزية لأحلام القيلتين بحياة مطمئنة هادئة بريئة من الحسوف، عامرة بالحب والسلام . أو هي صادرة عن هذه الأحلام .

ويتداخل الصوتان من جديد،، صوت الشاعر، وصوت الديار، صوت الحياة وصوت الفناء، في جدل مستمر خصب نلمح فيه الشاعر وقد ملأه روح الإصرار على المعرفة وتجديد الانتماء والوحد :

وقلت بها من بعد عشرين حجة فلأيا عرفت الدار بعد توهم

لقد عرف تلك الديار، ديار الأحباب، ويمتلئ بها هذه الديار وخوفها عليها، فيند عن شقيقه دعاء نابع من القلب يحمل بالحب والخير والسلام . وتجسد اللغة هذا الموقف العاطفي الجياش الذي تضج به الجوانح تجسيدا والتعا، فيعزف الشاعر عن الجميل الاسمية عزوفا مطلقا، وتتدفق الجميل الفعلية مرتبطة بلحظة الكشف أو المعرفة بمجسدة هذا الجياش العاطفي بتووعها الجميل بين ماض وأمر وخير وإنشاء، وإنشاد موزع بين دعاء بالنعيم وآخر بالسلامة يحضنان بينهما نداء يحتل صاحبه القلب :

فلما عرفت الدار قلت لربيعها ألا عم صباحا أيها الربيع واسلم

لقد تعانق الصوتان،، صوت الشاعر وصوت الديار، في لحظة حب وكشف مذهشة بعد أن برى صوت الشاعر من الوجع الذي كان مقللا به في مطلع القصيدة، وبرى صوت الديار من المعجمة والوحشة والإفقار، وصار ممثلا بالحياة والحب والخير والسلام . ويشيد بالسلم والسلام فيقول برعة عقلية في تأليف الصور، عن هول الحرب :

وما الحربُ إلا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المَرَّجَمِ
 متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً وتَضَرُّ إذا ضَرَّيْتُمُوهَا فَتَضَرُّمِ
 فتعرككم عرك الرحي بثقالها وتَلْقَحُ كِشَافًا ثم تحمل فتتلمِ
 فتنتج لكم غلمانَ أشامَ كلهم كاحمَرِ عادٍ ثم تُرضع فتتظمِ
 فتغفل لكم ما لا تغفل لأهلها قرى بالعراق من قَفيزٍ ودرهمِ^{٨٠}

صور متكاملة للحرب: أسد ضار، نار مشتعلة، رحي طاحنة، تلد ذواي شؤم (وهذه من ألوان الاستعارة التي ألفتها).

كان يحارب من أجل الدعوة إلى السلام وأن يتحول العرب من هذه الحروب والمعارك الطاحنة إلى حياة السلم الوادعة الآمنة التي تنتشر فيها الأخوة والحب والرحمة.

لقد ألقن زهير لون الاستعارة في صور الحرب فهي أسد ضار، وازدحمت الصور والتشبيهات في أبياته، وتطور في الصورة بالتشبيه إلى الاستعارة. فهو يشبه الحرب بلخديث الذي يثار والنار المضطربة والناقة التي تلحق كشافاً ثم تحمل فتتم ثم تلد أولاد شؤم ثم ترضع فتتظم - ويشبه الحرب بالقرى العراقية التي تغل لأهلها الحب والدرهم.

وهكذا تزدحم الصور إلى جانب الصور غير العادية التي صور فيها الحرب تطول حتى تنتج غلمان شؤم بل هي تغل ثم غلة ليست كغلة أهل العراق ففيها الموت والهلاك - صورتان تشعر من خلالهما تبعه الشديد في تصويرهما.

ولا يزال زهير تأخذه الدعوة إلى السلام وحب الخير والإشادة بمن يتهج هذا السهج ويسير في طريق المكارم فيقول في هرم بن سنان.

سواءٌ عليه أيّ حينٍ أتيتَه أساعةٌ نحسٍ تُتَقَى أم بأسعدِ
ومدّرهُ حربٍ حموها يُتَقَى به شديدُ الرّجام باللسان وباليَدِ
إذا ابتدرتُ قيسَ بن عيلانَ غايَةً من المجد مَنْ يَسْبِقُ إليها يُسَوِّدِ
سبقتُ إليها كلَّ طَلْقٍ مُبَرَّرِ سبوقٍ إلى الغاياتِ غيرِ مُجَلِّدِ
فلو كانَ حمْدُ يخلدُ النَّاسَ لم تَمُتْ ولكنَ حمْدُ النَّاسِ ليس بمُخلدِ ٨١

يعطى في السعة وفي القلة ويدفع عن قومه بلسانه ويد وسلاحه:

دع ذا وعدَ القولِ فسي هَرم خيرُ البُدَاةِ وسيد الحَضَرِ
ولنعمَ حشُوُ الدرعِ أنتَ إذا دُعيتَ نزالَ وَلَجٍ في الذعرِ
حَدِبٌ على المولى الضَّربُك إذا نابتَ عليه نوائِبُ الدهرِ
ويقيك ما وقَّى الأكارم من حُوبٍ تُسَبُّ به ومن غَدَرِ
ولأنتَ تَفْرِى ما خَلَقْتَ وبع ضُ القومِ يخلُقُ ثم لا يَفْرِى
والسَّترُ دونَ الفاحشاتِ وما يلقاك دونَ الخيرِ من سِترِ
أنتنى عليك بما علمتُ وما سَلَفَتْ في النِّجَدَاتِ والذِّكرِ ٨٢

شجاع، كريم، ليس بفاحش ولا غادر، لا يستره عن الخير ستر.

وهذا وصف لسيدى بنى مرة وعشيرة كما بالشجاعة ونجدة المستغيث يقدمه زهير فيقول:

إذا فَرَعُوا طَارُوا إلى مُسْتَفِيئِهِمْ طَوَالَ الرِّمَاحِ لاضِعَافٍ ولا عَزَلُ

بخيل عليها جنة عقرية جديرون يوما أن ينالوا فيستعقوا
 وإن يقتلوا فيقتلوا بدمائهم وكانوا قديما من منابهم القتل
 عليها أسود ضاريات لبوسهم سوابغ يبض لا تحرقها النيل
 إذا لقيت حرب عوان مضرة صروس تهر الناس أنيابها عضل
 قضاة أو أختها مضرة يحرق في حافاتها الحطب الجزل
 هم خير حى من معد علمتهم لهم تائل في قومهم ولهم فضل ٨٣

أسود ضارية في المعارك لا يرهون الموت.....

الحرب تعض الناس بأنيابها وتحرقهم بنيرانها.....

إن قيمة الصور هنا ترجع إلى ما تحققه من أثر في نفس القارئ، وما توحى به إليه.

وقد استحال هذا التأمل في الأحداث إلى نزعة أخلاقية عند كثير من الشعراء أمثال
 عترة بن شداد، وأوس بن حجر، وربيعة بن مقروم الضبي.

فأوس بن حجر، وهو أستاذ زهير كان قوى الحس شديد اتصال الخيال بالحواس،
 شديد الاعتماد على حواسه فيما يؤلف من الصور الشعرية.

كان يؤلف هذه الصور تأليفا ويعمل في هذا التأليف ويجد مشقة وعناء، خياله كان
 ماديا شديد التأثير بالحس، وكان فنانا يتخذ الشعر حرفة وصناعة وفنا يدرس ويتعلم وينشئه
 صاحبه إنشاء ويفكر فيه تفكيرا ويقضى في إنشائه والتفكير فيه الوقت غير القصير.

الاتصال الشديد بين خياله وحسه الذى جعله على أن يستوحى الجمال الفنى من
 المظاهر الطبيعية المحسوسة دون أن يرجع في ذلك إلى أعماق نفسه ودخيلاته الخاصة، هذه
 الميزة فطرية لم ينشئها أوس ولكنه شأها وتعمدها وأكثر الاعتماد عليها.

عرف بالأناة والروية في قول الشعر.....

" صناعة الفن البائن الخالص وتعمده والإحاح فيه ليست مظهراً من مظاهر الحياة الأدبية الجديدة أيام بني العباس وليس مسلم بن الوليد هو مبتكرها أو منيها، وليست هذه المدرسة البيانية في الشعر، هذه المدرسة التي تعنى بالفن للفن عباسية النشأة أو عباسية النمو والبهضة وإنما هي أقدم من ذلك وأبعد في تاريخ الشعر العربي ألسراً، نشأت في العصر الجاهلي وأنشأها أوس وثماها زهير والخطيبية وكان لهم ممثلون في العصر الأموي منهم جميل وكثير واتصلت سنتها إلى أيام بني العباس فتناولها مسلم ثم أبو تمام وابن المعتز ثم المتنبى " ٨٤

نشأت المدرسة البيانية التي اتخذت الشعر فنا وعنت فيه بجمال الصورة والشكل عناية لا تقل عن عنايتها بجمال الموضوع والمعنى.

ونقيم الدليل على بسط هذه الدعوة بالمثل الواضحة من شعر الشعراء.

يصف أوس بن حجر السلاح، بهذا التصوير المادى الدقيق فيقول، في وصف السيف والدرع والرمح وصفا مستحسنا جميلا، وصور القوس تصويرا بديعا تفرد به أو كاد . لقد كثرت الحرب عن ناهي الأعصل، فأعد لها عدما :

وأتى امرؤ أعددت للحرب بعدما	رأيت لها نابا من الشر أعصلا
أصم ردينيا كأن كعوبه	نوى القسب عراضا مزجا منصلا
عليه كمصباح العزيز يشبه	لفصح ويحشوه الذبال المفتلا
وأملس صوليا كتهى قرارة	أحس بقاع نفح ريح فاجفلا
كان قرون الشمس عند ارتفاعا	وقد صادفت طلعا من النجم أعزلا
تردد فيه ضوعها وشعاعها	فأحصن وأزین لامرئ إن تسربلا

وأبيض هنديا كان غراره	تلكؤ برق في حبي تهللا
إذا مل من غمد تأكل أثره	على مثل مصحاة اللجين تأكلا
كان مدب النمل يتبع الربا	ومدرج ذر خالف برداً فأسهلا
على صفحتيه من متون جلالة	كفى بالذى أبلى وأنتعت منصلا
ومبصرة من رأس فرع شب	ظية بطود تراه بالسحاب مجلا
على ظهر صفوان كان متونه	علل بدهن يزلق الممتزلا
يطيف بها راع يجثم نفسه	ليكلاً فيها طرفه متأملا
فلاقى امرأ من ميدعان وأسمحت	قرونته بلاياس منها معجلا
فقال له هل تذكرن مخبرا	يدل على غنم ويقصر معجلا
على خير ما أبصرتها من بضاعة	لملتمس بيعا بها أو تبكلا
فويق جبيل شامخ لن تناله	بقتنه حتى تكل وتعملا
فأبصر ألهايا من الطود دونه	يرى بين رأس كل نيقين مهبلا
فأشرط فيها نفسه وهو معصم	وألقي بأسباب له وتوكلا
وقد أكلت أظفاره الصخر كلما	تعبا عليه طول مرقى توصلا
فما زال حتى نالها وهو مشفق	على موطن لو زل عنه تفصلا
فأقبل لا يرجو الذي صعدت به	ولا نفسه إلا رجاء مؤملا

فلما قضى مما يريد قضاءه وحل بها حرصا عليه فأطولا
 أمرَ عليها ذات حد غرابها رقيق بأخذ بالسعداوس صيقلا
 على فخذه من براية عودها شبيه سقى البهمى إذا ما تفتلا
 فلما تجا من ذلك الكرب لم يزل بمظعها ماء اللحاء لتذبلا
 فجردها صفراء لا الطول عـ سابها ولا قصر أزرى بها فتعطلا
 كتوم طلاع الكف لادون مثلها ولا عجسها من موضع الكف أفضلا
 إذا ما تعاطوها سمعت لصوتها إذا أنبضوا عنها نثيما وأزلا
 وإن شد فيها النزع أدبر سهمها إلى منتهى من عجسها ثم أقبلا
 وحشو جفير من فروع غراب تنطع فيها صانع وتنبلا
 تُخَيِّرُنْ أنضاء وُرُكَيْنْ أنصلا كجمر الغضا فى يوم ريح تزيلا
 فلما قضى فى الصنع متنهن فهمه فلم يبق إلا أن تُسَنَّ وتصللا
 كساهن من ريش يمان ظواهرها سخاما لؤاما لين السمس أطحلا
 يَخْرُنْ إذا أنفرن فى ساقط الندى وإن كان يوما ذا أهاضيب مخضلا
 خوارَ المطافيل الملمعة الشوى وأطلاؤها صادفن عرنان مبقلا
 فذاك عتادى فى الحروب إذا التقت وأردف بأسى من حروب وأعجلا^{٨٥}

لقد رفعت القبائل رايات الحرب، وعاشت لها، يتقاذفها دهر أصم عضوض فعز
مفهوم "القوة" في النفوس وعلا حتى بذ كل مفهوم آخر . ونفض الشعر يعبر عن روح
عصره لا عن أحداثه فحسب، فبعمق الإحساس بهذه "القوة" المعتر جانبها على حد تعبير
الجواهري، ويحتفل بمجدها الباذخ المؤئل . وقد كانت هذه القوة، في أحيان كثيرة،
ضريبة عمياء في مجتمع مضطرب الرؤية يؤرقه الواقع وتساوره الأحلام، وتشتهه عليه
المقاصد والدروب .

وإذا نظرنا إلى القصيدة التي صور فيها أوس الحرب وأدواته المستخدمة وجدنا عدة
تشبيهات : وصف سيفه ورمحه ودرعه، ووصف ثوبه والعود الذي اتخذت منه وترها
والصوت الذي ينبعث عن القوس حين يروع عنها وحركة السهم ثم تضال هذه السهام
وريشها، وكلها تصوير عن شدة المعارك ولظاها المستعر .

وللأعشى موقف قومي أمام الفرس في حرب ذي قار، التي كانت انتصارا مهما
للعرب على الفرس، وهي التي وحدت شمل العرب أو كادت، وكانت تعبيرا حيا عن شعب
بدأ يعي ذاته ويستشعر أنه ينتمي إلى أمة واحدة بدأت بدأت بتأثر وحدتها تلوح في الشعر
والحياة جميعا . ولقد كان المجتمع الجاهلي مجتمعا طبقيًا، وبدأ ينتج فنا لخدمة الحكام، وينتج
شعرا فرديا زاخرا بالأشواق الفردية وبكاء المصير الفردي حينًا وذا وظيفة اجتماعية حينًا
آخر، وبدت الشخصية الفردية نامية في هذا المجتمع وفي شعره، وبدأ كل شاعر فيه توافقا إلى
لغة أصيلة سحرية يتميز بها على الرغم مما يشترك فيه مع الآخرين . وكثرت فيه الأحلاف
القبلية التي كانت استجابة عقلية لضرورات الحياة . ولقد تحدث الأعشى غير مرة مفتخرا
بالعرب وقوقم، وساخرا هازنا بالفرس، يقول الأعشى:

فدى لبنى ذهل بن شيبان ناقتسى وراكبها يوم اللقاء وقتلت
كفوا إذ أتى الهامرز تخفق رابته كظل العقاب إذا هوت فتدلت
أذاقوهم كأسا من الموت مرة وقد بذخت فرسانهم وأذلت

فصبحهم بالحنو، حنو قراقرز وذى قارها منها الجنود ففلت
على كل محيوك السراة كأنه عقاب سرت من مرقب إذ تدلت
فجاعت على الهامرز وسط بيوتهم شأبيب موت أسبلت فاستهلت
تناهت بنو الأحزاب إذ صبرت لهم فوارس شيبان غلب فولت

يفخر الأعشى بقومه بنى شيبان الذين تصدوا للجيش الفارسي، وهزموه، ولا ينسى
الأعشى أن يصور الجيش الفارسي الذي جاء بأعلامه وراياته، ولكنه يهزم وتسقط هذه
الأعلام، ويفخر بفرسان قومه الذين أمطروا الموت على أعدائهم، وقد عاد الأعشى يفتخر
بانتصار العرب في هذه المعركة ويفصل في تصويرها، يقول:

لو أن معد كان شاركننا في يوم ذى قار، ما أخطاهم الشرف
لما أتونا كأن الليل بقدمهم مطبق الأرض تغشاها بهم سدف
بطارق وبنو منك مرازية من الأعاجم في آذاتها النطف
من كل مرجاة في البحر أحرز ها تبارها ووقاها طينها الصدف
وظعننا خلفنا تجرى مدامعها أكبادها وجلا مما ترى تجف
يحسر عن أوجه قد عاتيت عبرا ولاحها عبرة ألوانها كسف
ما في الخدود صدود عن وجوه هم ولا من الطعن في اللبات منحرف
عودا على بدء كر ما يلينهم كير الصقو نبات الماء تختطف
لما أمالوا إلى النشاب أيديهم ملنا ببيض فظل الهام يقتطف

وخيل بكر فما تنفك تطحنهم حتى تولوا وكاد اليوم ينتصف

صورة للجيش الفارسي، ومظهره وزينة قواده، ووجل النساء من هذا الجيش الكبير، وتصوير معاناقهم، ويصور المعركة وشدها واستمرارها، كما يصور السلاح الذي كان يستخدمه الفرس وسلاح العرب، حتى انتهت المعركة بهزيمة الفرس وفرارهم، في وقت قصير.

" فالنفاش بين الفرس والروم في آخر العصر الجاهلي معروف، واستيع ذلك تنافس بين ملوك الحيرة وملوك الشام، والأمر لم يقد. عند هذا التنافس، بل تعداه إلى حروب دموية عنيفة، ويدور أن ملوك الحيرة وملوك الشام كانوا يبذلون جهودا عنيفة في نشر الدعوة لأنفسهم وسادقم من الفرس والروم داخل بلاد العربية". ٨٦.

أما النابغة الذبياني فقد تعرض لبني حن في غزو الغساسنة لها من قبل النعمان، ودعا عشيرته لإعانتها حتى كتب لها النصر، وله موقف من الأحلاف عندما نصح النعمان بن الحارث الغساني ونماه عن غزو بني حن بن خدام من بني عذرة، وكان النعمان يقيم عليهم لأنهم قتلوا رجلا من طي وأخذوا امرأته ر على وادي القرى، فلما غزاهم، التحم هم قوم النابغة وعرضوا للغساسنة فهزمهم، يقول :

لقد قلت للنعمان يوم لقيته
يريد بني حن ببرقة صادر
تجنب بني حن فإن لقاءهم
كرية وإن لم تلق إلا بصائر
عظام الله أولاد عذرة إنهم
لهاميم يستلھونها بالخناجر
هم متعروا وادي القرى من عدوهم
بجمع مبير للعدو المكائر
من الواردات الماء بالقاع تستقي
بأعجازها قبل استقاء الخناجر
بزاخية آلوت بليفي كانه
عفاء قلاص طارعتها تواجر

صَغَارِ النَّوَى مَكْنُوزَةً لَيْسَ قَشْرُهَا إِذَا طَارَ قَشْرُ التَّمْرِ عَنْهَا بِطَائِرِ
 هُم طَرَدُوا عَنْهَا بَلِيًّا فَأَصْبَحَتْ كَبَلَى بَوَادٍ مِنْ يَهَامَّةَ غَالِرِ
 وَهُمْ مَنَعُوهَا مِنْ قَضَاعَةٍ كُلَّهَا وَمِنْ مُضَرِّ الْحَمْرَاءِ عِنْدَ التَّقَاوِرِ
 وَهُمْ قَتَلُوا الطَّائِيَّ بِالْحَجَرِ عَنَوَةً أَمَا جَابِرٍ وَاسْتَنَحُوا أُمَّ جَابِرِ ٨٧

نصح النابغة النعمان بتجنب لقاء بني حن لأن لقاءهم كرهه، بالرغم مما لديه من جند مجريين، شديدي اليأس، كثيرى الصبر، ومدح بني حن متحدثا عن كرمهم وكبر نفوسهم وعدم تعاطفهم للأمور، ويعدد مآثرهم وانتصاراتهم، فهم الذين منعوا وادى القسرى عن عدوهم ذى الجملح المير، وهم الذين صرفوا بلياً عن تحيل ذلك الوادى، وجدعوا أنف الفزاري بالرغم من جيشه الكثير، وهم الذين منعوه عن قضاة ومضر، فضلا عن أبى جابر وسائر معاشر القوم . فالنابغة ملهم بتاريخ القبائل مدرك لأيامها وانتصاراتها، وهو يدافع بشعره عن عقيدته .

وفى إطار دفاع النابغة عن أحلاف قبيلته خاصة بني أسد، فقد لقي زُرعة بن عمرو بن خويلد فى عكاظ، فأشار عليه أن يدعو قومه النيبانيين لترك حلف بني أسد فرفض النابغة، وأخذ يهدد زُرعة، ويصف قدرته على مجاهدة الأعداء، ويعدد أحلافه من بني كوز ورهط ربيعة بن حذار وبني الثنين وبني سودة وبني جزيمة، وبني سيار ومن إليهم . هؤلاء جميعا يدافعون عن قدرة، ويأبون الغدر، وهم جمع يضيق عنه القضاء، ويظهر ذلك فى شعر النابغة الذى يقول فيه ٨٨ :

تُبَلَّتْ زُرْعَةٌ وَالْمَفَاهَةُ كَاسِمَهَا يُهْدِي إِلَى غَرَائِبِ الْأَشْعَارِ
 فَحَلَفْتُ يَا زُرْعَ بْنَ عَمْرِو إِنَّنِي مِمَّا يَشْقَى عَلَى الْعَدُوِّ ضَرَارَى

من خلال هذه الآيات نشعر حرص النابغة على الدفاع السياسى حتى أن الآيات تكاد تخلو من الصور الشعرية الفنية لاهتمامه بإبراز الدعوة في الدفاع عن أخلاف القبيلة، فعظم القبائل التي في حلفه معددا أيامها وانتصاراتها، بينما يتجاوز عن تعظيم قبيلته مكثفا بإظهار المودة للقاتلها، منيئا بهم كل فخر.

وهاهو يصور الجيش والانتصارات في هذه الآيات، يقول :

إذا ما غزوا بالجيش حَلَقَ فوقهم	عصائب طير تهتدى بعصائب
يُصاحبهم حتى يَفْرَنَ مُسْغَرَهُم	من الضاريات بالذمء الدوارب
تراهن خلف القوم خُزراً عيونها	جُلُوسَ الشيوخ في ثياب التراب
جَوَانِحَ قد أيقن أن قبيلته	إذا ما التقى الجمعان أول غالب
لهنّ عليهم عادة قد عرفنها	إذا عَرَضَ الخَطَّيْ فوق الكواثب
على عارقات للطعان عَوَابِمْ	بهنّ كلوم بين دام وجالِبِ
إذا استنزلوا عنهن للطعن أَرَقَلُوا	إلى الموت إرقال الجمال المصاعِبِ
فهم يتساقون المنية بينهم	بأيديهم بيض رقائق المضارب
يطير فضاضاً بينها كل قونين	ويتبعها منهم قرأش الحواجِبِ
ولا عيب فيهم غير أن سيوفهم	بهن فلول من قراع الكتائب
تُورثن من أزمان يوم حلِمة	إلى اليوم قد جُرَبْنَ كل التجارب
نَقْدُ المثلوقى المضاعف نَمِجَةٌ	وتوقد بالصفاح نار الحُبابِ

بضربٍ يُزيلُ الهَامَ عَنْ سَكَنَاتِهِ وَطَعَنَ كَابِزَاغِ الْمَخَاضِ الضَّوَارِبِ ٨٩

إن علاقة الطير بالدم والحروب علاقة وثيقة في تاريخ هذا الشعر، وفي ثقافة أهله، فما أكثر ما حدثنا الشعراء عن هذه الطير التي تواكب الجيش لفة منها بما مستظفر به من جنث القتلى وما أكثر ما صوروا هذه الجثث وقد غدت طعاما لهذه الطير، نرى ذلك في مسدح النابغة الذبياني للفساسة حين يصور جيوشهم، فيقول :

إذا ما غزو بالجيش خلق فوقهم عصائب طير تهتدى بعصائب

صاحبينهم حتى يقرن مغارهم من الضاريات بالدماء الدوارب

ونحن نجد في القصيدة تفصيلا للصورة عند النابغة جمع فيها بين الحركة واللون والمقابلة، فاللون في تصويره ثياب المراتب السوداء التي يلبسها الشيوخ وهي صورة، والحركة في النسور والعقبان خزر العيون... صورة أخرى، وشجاعة الجيش تظهر مما على الخيل من أسر للطعان والجروح.. وهي صورة تبرزها المقابلة بين دماء وجالب، وما فيها من الطباق.

وقوله: فهم يتساقون المنيّة بينهم، صورة تبرز قتل بعضهم بعضا، والتساقى ضربه مثلا لأن أكثر مهالك الإنسان فيما يشرب من السموم وغيرها.

ويغادر النابغة بلاط المناذرة ويتوجه إلى الفساسة، إذ أوقعوا ذبيان وأحلافهم من بني أسد وقعة منكرة على أثر تعديهم على وادي أقر الحصيب، وكانوا قد حموه ومنعوا أن تتراده القبائل وارتادته ذبيان وأسد فنكلوا بمهما تنكيلا شديدا وسبوا كثيرا منهما ومن نساتهما، فقال:

لقد نهيتُ بني ذبيان عن أقر وعن تربعهم في كل أصفار

وقلتُ يا قوم إن الليت منقبض على برائته لوثة الضاري

لا أعرفن ربّياً حوراً مدامعها كأن أبكارها نِعَاج دَوار

يَنْظُرُونَ شَرًّا إِلَىٰ مَنْ جَاءَ عَنْ عُرْضٍ بِأَوَجِيهِ مُنِيرَاتِ الشَّرْقِ أَحْرَارٌ
يُذِيرِينَ دَمْعًا عَلَى الْأَشْفَارِ مُنْحَدِرًا يَأْمُنَنَّ رَحْلَةَ حِصْنٍ وَابْنَ سَبَّارٍ ٩٠
صورة نساء ذبيان في الأسر وهن يلزفن الدمع ويتطلعن لمن يخلصهن من هذا العذاب
والعار.

وهذه صورة أخرى من قلب المعركة يصور فيها الرجال والنساء وقد كبكبوا في
الحرب حتى أصبحوا على غير الحال التي كانوا عليها، يقول :

لَمْ يَبْقَ غَيْرُ طَرِيدٍ غَيْرِ مُنْقَلَبٍ وَمَوْتِي فِي حَبَالِ السِّقِّ مَسْلُوبٍ
أَوْ حُرَّةٍ كَمِهَاءِ السَّرْمَلِ قَدْ كُيِّلَتْ فَوْقَ الْمَعَاصِمِ مِنْهَا وَالْعَرَاقِيْبِ
تَدْعُو قُعَيْنَا وَقَدْ عَضَّ الْحَدِيدُ بِهَا عَضَّ الثَّقَافِ عَلَى صَمِّ الْأَنْبَابِ ٩١

ولم يطلق سراح الأسرى إلا بعد أن تدخل النابغة وتوسط مادحا للساسنة محاسلا
بكل ما استطاع ألا يعودوا إلى حرب قومه أو حرب أحلافهم، وقد كان لأسر ابنة النابغة
الدافع لإطلاق سراح الأسرى جميعهم من غطفان استرضاء لأبيها.

ونرى النابغة متأثرا غاية التأثر لهذا الحدث، حتى ظهر ذلك في أبياته التي وصف فيها
الأسيرات وصفا نكف عليه عند قوله ٩٢ :

فَأَبَتْ بِأَبْعَارٍ وَعُيُونٍ عَقَائِلِ أَوَّلَيْتِ بِحَمِيهَا أَمْرًا غَيْرَ زَاهِدِ
يَخْطَطْنَ بِالْعِيدَانِ فَنَسَى كُلَّ مَقْعِدِ وَيَخْبَانُ رَمَانَ الثَّدْيِ النَّسْوَاهِدِ
وَيَضْرِبْنَ بِالْأَيْدِي وَرَاءَ بَرَاغِزِ حَسَانِ الْوُجُوهِ كَالظُّبَاغِ السَّوَادِ
غَرَائِرُ لَمْ يَلْقَيْنَ بِأَسْمَاءَ قَبْلَهَا لَدَى ابْنِ الْجَلَّاحِ مَا يَثْقَنُ بِتَوَافِرِ

أَصَابَ بَنَى غَرِيبٍ فَالضَّحَا عِبَادَهُ وَجَلَّتْهَا نَعْمَى عَلَى غَيْرِ وَاحِدٍ
فَلَا بَدَّ مِنْ عَوْجَاءَ تَهْوَى بِرَاكِبٍ إِلَى ابْنِ الْجَلَّاحِ سِيرَهَا اللَّيْلُ قَاصِدٍ

صور متكررة متلاحقة تكشف عن أسيرات أبكار عذارى، ونساء كريمات لا يجدن من يحفظهن من سوء فقد استبد بهن الحزن لأسرهن. فإذا قعدن خططن بالعبدان في الأرض، وذلك أثر نفسى فماذا عسى المرء أن يفعل حين يكون مقهورا بمعيش بالخصى والتخطيط يطلهى بذلك عما هو فيه، وما عسى أن تفعل النساء؟ إنهن يطرقن حياءً ويمترسن على عورقن، يضربن بأيديهن تندما وقهرا مما حل بهن، وهن مشفقات على أولادهن الحسان، فقد انقطع أملهن بالخلاص من الأسر، ويتسن من أن يرحل إليهن أحد من قومهن بفدالهن فيفديهن وهن اللاتي عشن في النعيم لم يالئن البؤس من قبل، ثم يمن في نهاية الأمر على الأسرى فينعم عليهم ويطلق سراحهم.

والنابغة يستحث الفاسدة على أن يفكوا أسرى قبيلته من أغلالهم ويرددوا إليهم حريتهم. فقد ضاقت عليه الدنيا بسبب هؤلاء الذين وقعوا في الأسر:

لَهُمْ شَيْمَةٌ لَمْ يُعْطِهَا اللَّهُ غَيْرَهُمْ مِنْ الْجُودِ وَالْأَحْلَامِ غَيْرَ عَوَازِبِ
مَحَلَّتَهُمْ ذَاتُ الْإِلَهِ وَدِينُهُمْ قَوِيمٌ فَمَا يَرْجُونَ غَيْرَ الْعَوَاقِبِ
رَقَائِ النَّعَالِ طَيِّبٍ حُجْزَاتُهُمْ يُحْيَوْنَ بِالرَّيْحَانِ يَوْمَ الْمُنَاسِبِ
يَصُونُونَ أَجْسَادًا قَدِيمًا نَعِيمُهَا بِخَالِصَةِ الْأَرْدَانِ خُضِرِ الْمَنَاكِبِ
وَلَا يَحْسِبُونَ الْخَيْرَ لَا شَرَّ بَعْدَهُ وَلَا يَحْسِبُونَ الشَّرَّ ضَرِبَةً لَا رِبِ
حَبُوتٌ بِهَا غَسَانٌ إِذْ كُنْتُ لَاحِقًا بِقَوْمِي وَإِذْ أَعَيْتُ عَلَى مَذَاهِبِي ٩٣

" ترى الصور التي تقع عليها في أبيات النابغة قد تطورت، ويرجع ذلك إلى أن النابغة من الشعراء المتقدمين وعده بن سلام من طبقة امرئ القيس وزهير والأعشى الذين اشتهروا بالتجويد والتنقيح غير أن النابغة أتيح له أن يعيش في الحيرة وبلاط الفساسة وكان لهذا دلالة وأثره في صوره " حيث اختلف ذوقه عن غيره .

ونلاحظ قدرته على الابتكار ومفاجأة السامع بالأخيلة، إلى جانب ذوقه في اختيار صوره ومعانيه، وهو ذوق هذبته الحضارة فإذا هو رقيق الحس. ٩٤

هذه هي الحرب بولائها وقسوتها، يعرفها من كابدها، ومن اطلعت على أفئدتها، وكانت عليهم مؤصدة، ومن أجل ذلك جاءت صورها موحية ذات ظلال عند كسل من شاهدها، وكل من سمع بها، ومع أنها تعطي هذه الدلالة العميقة الإحساس بمقدار، إلا أنها ترمز إلى البطولات التي أحرزها الأقباط في ساحاتها، وانتصروا على أقرانهم بمجد وفخار، وهذا الرمز يوحى بالثبات، ويشهد بالملكة المسيطرة على الغير، والفاعلة لما تريد. ولعل هذا هو الذي جعل القرآن الكريم يتضمن في سورة آيات تدعو إلى القتال وتأمُر به، وتجعل فرسانه في مرتبة الخالدين، ومن يخوضون غماره في أعلى العليين، فهم بمن يفخرون بالتمثالهم إلى هذه القبيلة التي كتب لها النصر، فحق الفخر بالانساب الذي هو شئنة العربي، ولأن الشعراء غاصوا في معاني الفخر بالانساب والأحساب والبطولات في المعارك، فقد خاطبهم القرآن بما يحبونه، وبما يميزهم عن غيرهم في هذا الجانب.

وإذا كانت الحرب رمزا للدمار والهلاك والخراب، فلم يمر زمن إلا وقد اصطلى القوم بنارها، والشعراء لسان الأمم والشعوب، يصورون ما يلهمهم من كوارث، وما يصيبهم من عطوب، مبينين مساوي هذه الحروب، وأنها دعوة إلى القناء، والقضاء على الحضارات، مخلقة الأوبئة والأمراض التي تؤثر على البشرية فتحطمها، وتجعلها منهوكة القوى، لا تقوى على شيء، وتصبح ذليلة منكسرة، تمت إلى وقت طويل لتعيد أمتها، وتستعيد بقاءها، وتعيش حياة طبيعية.

وقد صور الشعراء عن هذه المعارك والغزوات والحروب لتكون رمزا للضياح، وبيان لسلطة القوى على الضعيف، ورمزا لأنواع الأسلحة والأدوات المستخدمة في هذا الميدان، وقدرة القبائل والبلاد على امتلاك هذه الأسلحة، تبعاً لمكانتهم ومولتهم، وهنا يكون التفاخر والإشادة بالشجاعة والإقدام، والاستهانة بالموت والجيش المغيرة، فمكانة الدول تقاس بجيوشهم، وبعديهم وعددهم، ونظرتهم إلى الموت.

ولقد عرف العصر الجاهلي، بالاعتزاز بالأنساب والأحساب والفخر بالقوة والشجاعة، ومثل هذا يحتاج إلى القدرة على مواجهة الخصم، وبيان صفاته السلبية التي تشبهه أو تسيء إليه، وعلى ذلك فهو يحتاج إلى مهارة من نوع خاص، لأنه يحاول أن يجمع سوءات غيره، ويقذفه بها بحيث تترك فيه أثراً نفسياً سيئاً، وفي الوقت ذاته يجعل خصمه متحفظاً للدفاع عن نفسه بمحاولة سبه بنفس الصفات بل بالقذف منها، وقد كانت مثل هذا الغرض كلماته التي تميزه عن غيره، ومع ذلك فإن بعض الشعراء لم يكن فاحشاً في قوله بنفس الطريقة التي اتبعها أصحابه مثل النابغة الذبياني الذي قال عنه أبو عبيدة: "لم أسمع كسيف النابغة في هذه القصيدة، وقد خرج من كلامه في الحسن والاستواء حتى كأنه يصف بهراً" ٩٥٠

يقول :

تمشى بهم أدّم كان رَحَالُهَا علق هُريق على مُتَوْنٍ صَوَارٍ

فللنابغة أسلوب مميز في مهاجمة الخصم، ذلك أنه لا يتصر لنفسه فيها بالإقذاع أو التأنيب، بل يظهر قدرته بتعداد المآثر وذكر الوقائع والأمكنة، مينا أثر قوته خلال ذلك، بعيداً عن السب والشتائم الصريحة التي كانوا يحاولون بها التقليل من شأن غيرهم واحتقارهم.

وقد رأى النابغة الذبياني صور الألهة والثرف والفخامة التي كان يعيش عليها ملوك الشام والعراق، من خلال تجواله في هذه البلاد، وعاد بصور تعبر عن حبه لهذه الربوع،

فإنهم ملوك ولكنهم أخوان كرماء، يقربون العربي منهم فيشعر أنه أنقل من أهل إلى أهل، وهذه من الصور التي رأها النابغة وهي التي جعلته يكون ذا طابع خاص في مهاجته.

أما الأعشى فإذا مدح رفع، وإذا هجا وضع، وها هو يهجو، يزيد بن مسهر الشيباني، وكان قد قتل أحد بني قيس بن ثعلبة رجلاً من قومه، فحمسهم للثأر لقتيلهم. ٩٦

أبلغ يزيد بنى شيبان مائكة أبا ثبيت أما تنفك تتركل
ألست منتهيا عن تحيت أثلتنا ولست ضائرها ما أظت الإبل
كناطح صخرة يوما ليؤهنها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

هذا هو القول الذي يصبه على يزيد بن شيبان، والوعيد الذي يوجهه إليه، يبدأ به القسم الثالث من معلقته، فليأكل يزيد نفسه من الغيظ، فإن قوم الأعشى أعزاء ذوو عراقه، أصلهم ومجدهم ثابت، وهو يشهر بهم ويحاول الإساءة إليهم والتهوين من شأنهم. ولم ينس الأعشى أصلهم الشامخ وعراقهم ومجدهم الذي لا يضيره ذم ولا قدح، ويصور ذلك في قوله:

سائل بنى أسد عنا فقد علموا أن سوف يأتيك من أنباتنا شك
واسأل قشيراً وعبد الله كلهم واسأل ربيعة عنا كيف نفعل
إنا نسقاتلهم حتى نقتلهم عند اللقاء وهم جاروا وهم جهلوا
لئن منيت بنا عن غيب معركة لم تلتنا من دماء القوم ننتقل
قد نخضب العير من مكنون فائله وقد يشيط على أرماحنا البطل
نحن الفوارس يوم العين ضاحية جنبى قطيمة لا ميل ولا عزل

قالوا الركب فقلنا تلك عادتنا أو تنزلون فإنا معشر نُزِّلُ ٩٧

فالتقوم يحسون الطعان فرسانا، كما يحسون الضراب راجلين، وتلك سجية لهم درج عليها شيوخهم وشبابهم وهم قوم اعتادوا الخروب وغرسوا عليها وأصبحت تجربتهم فيها تجربة عميقة، وفي قصيدة أخرى نراه يهجو علقمة بن علاثة بهذه الصفات التي يأنفها العربي وهي الخزي والعار في المعارك :

علقم ما أنت إلى عامر الناقض الأوتارَ والوائير
يا عَجِبَ الدهر متى سَوَّيا كم ضاحك من ذا وكم ساخر
ولست بالأكثر منهم حصي وإنما العزة للكثير
علقم لا تَسِفْهُ ولا تَجْعَلَنَّ عِرْضَكَ للوارد والصادر
ولمست في السلم بذي نائل ولست في الهيجاء بالجاسر ٩٨

وهذا من أشد القول وأمعنه، ولو أنه ختم وأفحش لعد سفيها، أما أن يقول على هذا النحو من التعريض فإنه يجعل الطنون تسع، كما يجعل النفوس تعلق بمعنى كلامه وتكثر من تأويله. وقد مضى في القصيدة الثانية يذمه، ولم يكن من أبياتها بيتا أشد إيلا ما لعلقمة من قوله:

تبيتون في المشتى ملاء بطونكم وجارأتكم غرثى يبتن خمائصا
واستمع إليه يسخر من كسرى قبل وقعة ذي قار، يقول :

واقعد عليك التاج معتصبا به لا تطلبن سوامنا فتعبدا

إن كلمة " اقعد " من القول يفوق كل إقذاع، إذ يستخف به ويحججه التي بعدها لقتلهم وقتال شبان، حتى لقد زعم الرواة أنه بكى حين سمعه، فهو لم يجعله بخيلا فحسب، بل

جعله هو وعشيرته يملأون بطونهم ويتخمون في ليالي الشتاء الباردة، على حين يشتد كلب
الجوع والمسغبة على جاراتهم. واختار النساء لبرع من قلوبهم كل عطف ورحمة، فهم ليسوا
بملاء فحسب، بل إن قلوبهم لأشد قسوة من الحجارة.

ويفخر المسبب بن علس ويتباهى بغرابة شعره وتفرد، فيقول :

فلأهدين مع الرياح قصيدة منى مغلطة إلى القنصاع
ترد المياه فما تزال غريبة في القوم بين تمثّل وسماع

ويهدد زهير بن أبي سلمى ويتوعد الحارث بن ورقاء الأمدى فيقول :

ليأتينك منى منطلق قذع باقي كما دنس القبطية الودك

فهو يعرف قوة شعره وسيورته في الناس، فيشهر سلاحاً في وجه الحارث .

أما عنبرة بن شداد فيعوجع ويتحسر لأن الشعراء لم يتركوا له شيئاً يقولسه فيتميز
ويتفرد، فكأنه يريد أن تتدفق دماء الفروبة في الشعر كما تتدفق في عروقه :

هل غادر الشعراء من متردم أو هل عرفت الدار بعد توهم

وتلك أبيات لعامر بن الطفيل يقول فيها :

لقد علمت علماً هوازن أننى أنا الفارس الحامى حقيقة جعفر
وقد علم المزنوق أننى أكُـرُهُ على جمعهم كر المنيح المُنْهَر
إذا ازور من وقع الرماح زجرته وقلت له ارجع مقيلاً غير مُنْهِر
وأنبأته أن الفرار خزاية على المرء مالم يُبلّ جهداً ويُعْزِر

ألمست ترى أرماحهم في شُرعا وأنت حصان ماجد العرق فاصبر
وقد علموا أني أكُسر عليهم عشية فيف الريح كسر المدور

إن مثل هذه الطريقة في الكلام رمز لكائن الشاعر في قومه، فهو يعرض بغيره ممن هو أقل منه مولة وعراقة ومجدا، - كما يتصور - في تراكيب توحى بالتحقير والوعيد للخصم، وفي كلمات لا تحتاج إلى صفاء أو تنقية، بل يعتمد إلى اختيار أقذع الكلمات ليجدع بها أنف صاحبه، ويظهر هو في موقف البطل الشجاع، غير أن بعض الشعراء ومنهم - النابغة الذبياني - وعبيد بن الرصم - وأوس بن حجر - كانت لهم طرائق تميزوا بها في هذا المجال، حيث بعدوا عن فحش القول بالكلمات النابية، وعمدوا إلى الكلام الذي يصيب المهدف دون المساس أو التعريض الذي لا ترضاه الأخلاقيات العربية، فسهم وإن كانوا يعتزون بأنسابهم وأحسابهم، ويفخرون بها على غيرهم، إلى جانب إشادتهم بالبطولات والحروب، إلا أنهم يعلنون ذلك في قول يعرضهم للنقد أو التقليل من صفاتهم، ولذلك نجد عندهم بعض الحواطر والنظرات والتأملات في الكون والحياة التي تنتهي بالفناء، وأن المرء في هذا المشوار ليس له منه إلا القدر الضئيل من العيش في هذه المسيرة، ومن أجل ذلك فهو قد علم النهاية، ومثله لا يكون مقلدا. وقد خرجت نظرتهم في فلسفة وحكمة تنس عن فكر عميق، ونفس ذات خبرة وتجربة وممارسة في الحياة .

وهذه نظرات إلى الحياة، وعبرات من الموت، يسجلها الشعراء الجاهليون، أمثال أوس بن حجر، ونستطيع أن نقول عنها : إنها رد على الشعراء الذين يهوضون في حديث المسدح أو الفجاء، وحتى هؤلاء الشعراء يؤمنون بالفناء، ولهم خطرات في ذلك يقول أوس :

بنى أم ذي السمال الكثير يروته وأن كان عبدا سيد الأمر جحفلا
وهم لمقسل السمال أولاد علة وأن كان محضا في العمومة مخلولا
وليس أخوك الدائم العهد بالذي يذمك إن ولى ويرضوك مقبلا

ولكنه التالى إذا كنت آمنا وصاحبك الأمنى إذ الأمر أعضلا

فصاحب المال له سطته وإمرته، وإن كان عبداً في رأسه زينة فهو السيد المطاع، فيقرب إليه العبد، ويسمع له إذا قال، أما مقل المال فلا يلتفت إليه أحد، ويصلون لجناتهم وإن كانت تجمعهم به صلة قرابة، وإن كان ذا موهبة، في أمور أخرى، وليس الذى يحسك حين يلقاك، وينمك حين تفارقه بمن يعتمد عليه أو تعده من أصحاب، ولكن صاحب هو الذى تلقاه في الشدائد، وتشر بالأمن معه، وإن كان بعيداً عنك .

ويتخذ أوس بن حجر، من رثائه وسيلة إلى طائفة من النظرات والتصورات المادية التي لا تخلو من إيماءات ودلالات، يقول:

أيتها النفس أجملى جَزَعًا	إن الذى تحذرين قد وقعا
إن الذى جَمَعَ السَّماحة والنَّجْدَ	سُدَّةَ والحزم والقُوى جُمَعًا
الألمعى الذى يَظُنُّ لك الظَّنَّ	كان قد رأى وقد سَمِعَا
والمُخْلِيفَ المتلف المُرَرَّزا لم	يَمْتَنِعْ بِضَعْفٍ ولم يَمُتْ طَبَعَا
والحافظ النَّاسَ فى تحُوطِ إذا	لم يَرمِلُوا تحت عِلَاقِ رُبَعَا
وازدحمت حَلَقَتَا البِطَّانِ بأَقْدَ	سَوَامٍ وظارت نفوسُهُم جَزَعَا
وعَزَّتْ الشَّمالُ الرِّياحَ وقد	أَمسى كَمِيعِ اللِّقَاةِ مُتَفِيعَا
وشبه الهَيْدَبَ العَبَامُ من الـ	أَقْوامَ سَقَبَا مُكَلِّبَا فَرَعَا
وكانت الكاعِبُ المُمَنِّعة الـ	حَسَناءَ فى زَاكِ أَهْلِهَا سَبْعَا
أودى وهل تنفَعُ الإِشاحَةُ من	شِئْءٍ لمن قد يحولُ اليَدْعَا

لَيْبِكَ الشَّرْبُ وَالْمُدَامَةُ وَالـ عَتِيَانُ طَرّاً وَطَامِعٌ طِمَعَا
وَذَاتُ هَيْدَمٍ عَارٍ تَوَاشِيَرُهَا تَصَيِّمَتْ بِالْمَاءِ تَوَلَّيَا جِدْعَا
وَالْحَيُّ إِذْ حَاذَرُوا الصَّبَاحَ وَقَدْ خَافُوا مَغِيرَا وَسَانَرَا تَلْعَا ٩٩

إن الشاعر يرجع إلى أعماق نفسه يستثير عواطفها، وما فيها من حزن كمين، ويعمد إلى الصور الخارجية المادية في تمثيل الجذب والقحط والبرد وآثارها في القبيلة .

صورة رجل شديد الإشفاق من البرد فيؤثر نفسه برداته يلتفح به، دون امرأته، فهو لا يستطيع أن يتام مع زوجته بسبب الإجهاد، ويلمس الدفء في الكساء أو اللحاف .

وصورة فتاة ناشئة قليلة الميل إلى الطعام قد أرهقها القحط والجذب حتى أسوفت في زاد أهلها، فكأنها السبع لا يكفيه من هذا الزاد الشيء القليل بعد أن كانت تعاف طيب الطعام .

وصورة امرأة فقيرة معوزة قد اتخذت ثوبا باليا لا يستر جسمها كله، فأطرافها بادية، ونواشرها عارية، وطفلها الصغير بين يديها يصيح ويتضور، وهي تلهيه بالماء، إن الجند والخنر لا يغيان عن نزول النوازل لمن يطلب عظام الأمور .

لقد ولد الشعور بمأساة "المصير الإنساني" رغبة جارفة في الرد على هذا المصير بمبدأ "اللذة" على اختلاف ضروبها، فالحياة وجدت لتعاش، وعلى المرء أن يغم هذه الفرصة قبل أن تفر من اليد لعب من لذات الحياة ما استطاع :

فَاغْنَمِ مِنَ الْحَاضِرِ لَذَاتَهُ فَلَئِمْنَ فِي طَبْعِ اللَّيَالِي الْأَمَانُ

نحن أمام تفكير "وجودي" لا يكاد يشوبه شوب على تفاوت بين الشعراء فيه، إنهم قلقون على الحياة ومحكومون بما في آن، يحسون أنها قصيرة، ويعلمون أن مصيرها فاجع . ولا أحد يعرف متى تأفل شمس العمر، أو يستطيع أن يتنبأ بأفولها، يقول طرفة بن العبد، حصول هذه النظرات :

أرى العيش كنزا ناقصا كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينقد
لعمرك إن السموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياء باليد
متى ما يشأ يوما يقده لحتفه ومن كان في حبل المنية ينقد
ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزود
ويأتيك بالأخبار من لم تبع له بتاتا ولم تضرب له وقت موعد
إن العمر منقش لا محالة، والموت آخر مطاف المرء ولن يحطه، وسعلم يوما أن كل
شيء لزوال، وأن الذي فوق التراب تراب .
ويعود طرفة بن العبد يرد على هذا المصير بأن جعل الحياة عامرة بالإحساس النضر
بما فقال يلوم الزاجر في حبه :

ألا أيهذا الزاجري أحضر الوغى وأن أشهد اللذات هل أنت مخلصي
فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي فدعني أبلرها بما ملكت يدي
فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام عودي
فمنهن سبق العذلات بشرية كميت متى ما تعمل بالسماء تزيد
وكرى إذا نادى المضاف محتبا كسيد الغضا نبهته المتورد
وتقصير يوم الدجن والدجن مع جب ببهكنة تحت الطراف المعد

كريم يروى نفسه فى حياته ستعلم إن متنا غدا أينما الصدى

أرى قبر نحام بخيل بماله كقبر غوى فى البطالة مفسد

- إن "طرفة" يدرك إدراكا عميقا قصر الحياة، ومأساة المصير، ويعلم أن الخلود مستحيل، وأن الموت يرصد الناس في غدوهم ورواحهم، وأن القناء هو المصير الذى لا مفر سواه، ولهذا كله ينفذ من على وجهه ولبابه غبار اللوم، ويجرى طنقا في مضمار "اللذة" لا يكاد يقفوه البصر . إنه يواجه مأساة "المصير الإنسانى" بهذه "اللذة" في عبارة صريحة قاطعة كحد السيف "وأن أحضر اللذات" . وهو لا يهتم بالموت، ولا يعيره التفاتا لولا هذه "اللذة" . إنه مشغول بالحياة قلق عليها يريد أن يحب منها عبا لعله يرتوى قبل أن يموت . إن شعوره بقصر الحياة هو الذى يقلقه، فمرور الأيام ينهب كبر العمر لها فيتناقص يوما بعد يوم، وهو نافذ لا محالة في يوم ما . وهو لذلك يقبل على "اللذة" هذا الإقبال النهم كله، فكأنه يريد أن يمض بأحاسيسه كلها رحيق الأيام حتى آخر قطرة، ولم لا وهو يرى الموت رأى العين وقد حول البخيل والكريم إلى كومتين من تراب عليهما كومتان من الحجارة ؟

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفى عقيلة ما للفاحش المتشدد

ويتصوره "زهير بن أبى سلمى" كتابسة عشواء لا تبصر، وقد أفلتت من عقابها، فهي تحبط بأخفافها الأرض على غير هدى . فمن تصبه تمسه، ومن تحطبه يعمر ويهرم :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم

من أجل ذلك دعا الشعراء إلى الحياة بكل ما فيها من لذة، وإلى المعامرات العاطفية التى رأيناها عند امرئ القيس لا يمل الحديث عنها وتصورها في أرجاء واسعة من شعره، يدفعه إلى ذلك إحساسه بتفاهة الوجود الإنسانى وعرضيته ونهايته الفاجعة .

ويقول أيضا عبيد بن الأبرص، في مسحة دينية، ونظرة فطرية، ودعوة اجتماعية.

من يسأل الناس يحرموه وسائل الله لا يخيّب

بإله يدرك كل خير والقول فى بعضه تلغيب

والله ليس له شريك علام ما أخفت القلوب

أفلح بما شئت قد يبلغ بالضعف وقد يخدع الأريب

إنما الدعوة إلى التوحيد، وإلى تحقيق المبادئ الفطرية السليمة التي فطر عليها الناس، فمن يسأل الله يجد له عوناً وسنداً، ومن يسأل الناس يجد إغراءً ونفورا، ولكن الخالق الواحد العالم بما تخفى الصدور وبخاتئة الأعين، هو المتيق لمن أراد فلاحاً .

إن مثل هؤلاء الشعراء الذين عرفوا الله، واعتدوا إليهم بفطرتهم، وبسليقتهم، يجعلنا نؤكد أنهم أصحاب مبادئ وقيم، وإن لم يلحقهم الإسلام، وليس في ذلك غرابة فالشاعر الذى يقول

يارب إن عظمت ذنوبى كثرة فلقد علمت بأن عفوك أعظم

هو أقرب إلى الله بسجيته، وأكثر إحساساً برحمته وعفوه، ومثل هؤلاء الذين نبشوا في هذه البيئة، يحسون ويشعرون بالفضائل، وإن كان قد عرف عنهم الميث والجنون واللهو، غير أننا ندرك من خلال أعمالهم ما ينعكس موضع أصحاب الأخلاق والأفكار الرفيعة، لذلك كان من طابعهم نبد الفحش حتى في الهجاء الذى يستحسن ذلك، ويعتبر من عناصره وأساسياته .

وهذا امرؤ القيس بعد أن انطقاً طيب الشباب عنده، وذهبت قوته، يعبر عن ذلك عندما قال :

وأصبحت ودعت الصبا غير أننى أراقب خلّات من العيش أربعا

فَمَنْهُمْ قَوْلِي لِلنَّدَامَى تَرْفَقُوا يُدَايُونَ نَشَاجًا مِنْ الْخمر مَرْتَعَا
وَمِنْهُمْ رَكْضُ الْخَيْلِ تَرْجُمُ بِأَلْقَانَا يُبَادِرْنَ سَرِيًّا أَمَّا أَنْ يَفْزَعَا
وَمِنْهُمْ نَعْسُ الْعَيْسِ وَاللَّيْلِ شَامِلٌ تَيَمَّنْ مَجْهُولًا مِنَ الْأَرْضِ بَلَقَعَا
خَوَارِجَ مَنْ بَرِيَّةٍ نَحْوَ قَرْيَةٍ بِجَدْنٍ وَضَلَا أَوْ يَرْجِيْنَ مَطْمَعَا
وَمِنْهُمْ سَوَاقُ الْخَوْدِ قَدْ بَلَّهَا النَّدَى تَرَاقِبُ مَنْظُومِ التَّمَانِمِ مُرَضَّعَا ١٠٠

لقد ترك شبابه وكبر عن التصابي، وأصبح يراقب خصالا أربعا: صحة الشراب
وركض الخيل لمطاردة الوحش للصيد، وركوب الإبل وسوقها في ظلام الليل لبلوغ غاياته
التي تعن له كخروجه من القفر إلى الحضر، لوصل حبيب أو لطلب مغنم، وأخيرا شم الغادة
الحسنة قد نديت من المطر، تراب منظوم التمانم على رضيعها. لقد أصبح كله ذكرى
لأيام مضت .

ويصف عبيد بن الأبرص المعركة التي قتل فيها أبو امرئ القيس، ويصرح بمزعة كندة
فيها، وقتل حجر، إذ يقول معرضا بامرئ القيس، وساخرا من وعيده، وتديده لقومه :

يَا إِذَا السَّخُوفُنَا بِسَقْتَلِ	أَبِيهِ إِذْ لَا وَحَيْنَا
أَزَعَمْتَ أَنْكَ قَدْ قَتَلْتَ	مَرَاتِنَا كَذِبًا وَمَوْنَا
هَلَا عَلَى حُجْرِ ابْنِ	أُمَّ قَطَامٍ تَبْكِي لَا عَلَيْنَا
هَلَا سَأَلْتَ جُمُوعَ كَنْدَةَ	يَوْمَ وَلَّوْا آيْنَ آيْنَا
أَيَّامَ نَضْرَبُ هَامَهُمْ	بَبَوَاتِرِ حَتَّى اتْحَنِينَا

ولقد علم امرؤ القيس، أن الحياة فانية، وأنه لا مجال لعباب فيها أو هجاء، وأن الذى تنوعده اليوم، غدا تلقى عنده ما أنت طالبه .

ورغم أن عبيد بن الأبرص، هجا امرأ القيس، إلا أن امرأ القيس يرى أن المرء ليس بمخلد في هذه الحياة، ومن ثم فلا حاجة للصراع . انظر إلى قوله في امرأة من أبناء الملوك ماتت ودفنت في سفح جبل، يقال له " عسيب " عندما رأى قبرها وسأل عنها، فأخبر بقصتها، فقال :

أجارتنا إن المزار قريبٌ وإني مقبٍمٌ ما أقام عسيبُ
أجارتنا إنا غريبان هاهنا وكلُّ غريبٍ للغريبِ يسبُ

ثم مات فدفن إلى جنب المرأة، وقد كانت له في الحزن وفي الموت وما تجمع عليه من البلاء أقوال منها :

أرانا موضحين لأمر غيبٍ	ونستحِرُّ بالطعام وبالشراب
عصافيرٌ وذبتانٌ ودودٌ	وأجرأ من مجلحة الذئاب
وكلُّ مكارم الأخلاقِ صارتُ	إليه همتى وبه اكتسابى
فبعضُ اللومِ عادلتى فبأنى	ستكفينى التجاربِ وانتسابى
إلى عرقِ الثرى وشجت عروقى	وهذا للوتِ يسلبنى شبابى
ونفسى سوفَ تشلبها وجرمى	فولحقتنى وشيكا بالتراب
ألم أنقضِ المطى بكل خسرى	ألقى الطول لناع السراب
وأركبُ فى اللُهامِ المجر حتى	أنال مأكلا القحَمِ الرغاب

وقد طَوَّقَتْ فِى الْآفَاقِ حَتَّى رَضِيَتْ مِنَ السَّخْنِىْمَةِ بِالْإِيَابِ
 أَبْعَدَ الْحَارِثِ الْمَلِكِ بْنِ عَمْرِو وَبَعْدَ الْخَيْرِ حُجْرَ ذِي الْقَبَابِ
 أَرْجَى مِنْ صُرُوفِ الدَّهْرِ لَيْنَا وَلَمْ تَقْلَلْ عَنِ الصَّمِّ السَّهْضَابِ
 وَأَعْلَمُ أَنَّى عَمَّا قَلِيلٍ سَأَنْشَبُ فِى شِبَا ظُفْرِ وَنَابِ
 كَمَا لَاقَى أَبَى حَجْرٍ وَجَدَى وَلَا أَنْسَى قَتِيلًا بِالْكَلَابِ ١٠١

هذا هو الفناء الذى يشد الناس إليه، وهم أمامه ضعاف كالعصافير والذباب والبدود،
 ومع ذلك فالطمع يملؤهم، فلنكف عاذله عن لومه لتركه اللهو، لأن الموت خير واعظ له،
 وهو يترقبه في كل وقت وحين .

فالإنسان في حقارته وضعفه عصفور أو ذبابة أو دودة ، ولكنه أجراً من الذنب على
 أخيه الإنسان . وحياته تلهية وعداغ وتعلل، هو عداغ يعلل به نفسه، وكلنا صانرون إلى
 الموت والفناء . فيعجب امرؤ القيس من غفلة الإنسان عن حقيقته في زحام الحياة والبحث
 عن الطعام والشراب والمال والولد "أرانا موضعين ... " فيبكي على المصير الإنسانى "قفا
 نيك ... " وليس حوله سوى القفار الممتدة موصولاً بعضها ببعض تجرر فوقها الرامسات
 ذيوها، وتعفى على آثار من كانوا فيها :

قفا نيك من ذكرى حبيب وموئل

فتوضح فالمقبرة لم يعف رميمها

فيدعو أصحابه الذين لا يدركون ما يدرك ولا يحسون ما يحس إلى الإبقاء على نفسه
 والتجمل بالصبر :

كأن غداة البين يسوم تحملوا

وقولها صحى على مطيهم

وإن شغائى عيرة إن سفتحها

لقد تأمل امرؤ القيس الحياة تأملاً عميقاً انتهى به إلى هذا الموقف المأساوى الحاد، ومد
أكثر ما انبثقت فكرة "الفناء" من صميم "الحياة" التى يتأملها الشاعر الجاهلى أو يقبل عليها .
اسمع لامرؤ القيس وهو يقول :

وأعلم أننى عما قليل سأنشب فى شبا ظفر ونساب

ويقول :

تمتع من الدنيا فإنك فان من النشوات والنساء الحسان
من البيض كالآرام والأدم كالدمى حواصنها والمبرقات السروانى

ويقول أيضا :

بيتتنى بهموم شرع خلست نومي وأخذتنى المهّد
ليت شعرى ولليت نبوة أين صار الروح إذ بان الجسد
بينما المرء شهابٌ ثاقبٌ ضرب الدهر سناه فحمد

ويقول :

إلى عرق الثرى وقسجت عروقى وهذا الموتُ يسلبنى شبابى
ونفسى سوف يسلبها وجرمى فيلحقنى وشيكا بالتراب
ألم أنض المظى بكل خرقى أمقّ الطول لماع السراب

وَأَرْكَبُ فِي اللَّهِامِ الْمَجْرَ حَتَّى أَنَالُ مَأْكَلَ الْقَحْمِ الرَّغَابِ
وَقَدْ طَوَفْتُ فِي الْأَفَاقِ حَتَّى رَضِيتُ مِنَ الْغَنِيمَةِ بِالْإِيَابِ

وقد أحس الشاعر التذمُّعُ أن الموت يفسد الحياة، فزوعه هذا الإحساس وغالسه، وأن فراشة الحياة الأسيرة الألوان التي يطاردها ليمسك بها تحوم فوق رأسه قليلاً ثم تغيب، فكان شيئاً من أمره وأمورها لم يكن، وبهجة الحياة التي يشعر بها الشاعر بهجة مروعة لأنها مسكونة بما جس القناء القريب. فقد ردد الشاعر القديم هذه المعاني وتلك النظرات، وكرروها وداروا حولها، فهذا الأسود بن يعفر، يقول :

فَإِذَا التَّعْنِيمُ وَكُلُّ مَا يُلْهِي بِهِ يَوْمًا يَصِيرُ إِلَى يَلَى وَتَفَادِ

ويقول :

مَاذَا أَوْمَلُ بَعْدَ آلِ مُحَرَّرٍ تَرَكَوْا مَنَازِلَهُمْ وَبَعْدَ إِيَادِ
أَهْلَ الْخَوَرْنَقِ وَالْدِيرِ وَبَارِقِ وَالْقَصْرِ ذِي الشَّرَفَاتِ مِنْ سَنَادِ
جَرَّتِ الرِّيَّاحُ عَلَى مَكَانِ دِيَارِهِمْ فَكَأَنَّمَا كَانُوا عَلَى مِيعَادِ
وَلَقَدْ عَنَوْا فِيهَا بِتَعْنِيمِ عَيْشَةٍ فِي كُلِّ مُلْكٍ ثَابِتِ الْأَوْتَادِ
فَإِذَا التَّعْنِيمُ وَكُلُّ مَا يُلْهِي بِهِ يَوْمًا يَصِيرُ إِلَى يَلَى وَتَفَادِ

وهذا عبيد بن الأبرص يقول :

وَكُلُّ ذِي نِعْمَةٍ مَخْلُوسُهَا وَكُلُّ ذِي أَمَلٍ مَكْذُوبُ
وَكُلُّ ذِي إِبِلٍ مَوْرُوثُهَا وَكُلُّ ذِي سَلْبٍ مَسْلُوبُ
وَكُلُّ ذِي غِيْبَةٍ يُؤُوبُ وَغَائِبِ الْمَوْتِ لَا يُؤُوبُ

ويقول عدى بن زيد :

أعاذل ما يدريك أن منيتي إلى ساعة في اليوم أو في ضحى الغد
ذريني فإني إنما لي ما مضى أملس من مسالي إذا خف عودي
ويقول :

ثم بعد الفلاح والملك والإمّة وارتهم هناك القبور
ثم أضحوا كآتهم ورق جالف فأكوت به الصبا والديور
ويقول الحارث بن حنظلة :

بيننا الفنى يمضى ويمضى له تساح له من أمره خاليج
بترك ما رقع من عيشه بحيث فيه قمع هاليج
ويقول ثابت حرا :

وأجمل موت المرء إذ كان ميتا ولابد يوما موته وهو صابر
أما الملمس فيقول :

فلا تقبلن ضمينا مغالاة ميتة وموتن بها حرا وجلدك أملس
ويقول :

فمرا على قبري فقوموا فسلموا وقولا سلك الغيث والقطر يا قبر
كان الذى غيبت لم يله ساعة من الدهر والدنيا لها ورق نضّر

ولم تسيّفه منها بهذيب ممتنع بـرو حَمَمَهُ القوم رجاجة بـكر
وهذا عمرو بن قنينة يقول :

رمتني بنات الدهر من حيث لا أرى فكيف بمن يرمى وليس يرام
فلو أنها نبئت إذا لا تكلفتها ولكنني أرمى بغير سهم
ويقول :

جلى الدهر وانتحي لي وقدا كان ينحى القوي على أمثالي
فكسفتني سهمه إذ رمتني وتولت عنه سليمي نبلي
أما أبو ذؤيب اللؤلؤ فيقول :

فإن الرجال إلى العافئ تـ فاستيقن لـ صـبـ الجـر
منها يقرين الحتوف لأهلها جهارا ويستمتعن بالأس الجـل
ويقول :

وإذا للمنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمية لا تنفع
وفي قصيدة له يقول :

أمن العنون وربها تتوجع والدهر ليس بمتب من يجزع
أودى بني وأعطوني عصاة بعد الرقاد وعبرة لا تقلع
ولقد حرصت بأن أدافع عنهم فإذا المنية أقبلت لا تدفع

وتجلى للشامتين أريهم أنى لريب الدهر لا أتضعض

ويقول :

فإن تَمَسَّ في رمسٍ برهوة ثاويا أنيسك أصداء القبور تصيح
بذلت لهن القول إنك واجد لما شئت من حلو الكلام مليح
فأمكنه مما يريد وبعضهم شقى لدى خيراته نطيح

ويقول :

فإن تصرمى حبلى وإن تتبدلى خيلا ومنهم صالح وسميح
فإنى صبرت النفس بعد ابن عنبس وقد لجَّ من ماء الشؤون لجوج

ويقول :

وما أنفس الفتيان إلا قرائن تبين ويبقى هامها وقبورها

ويقول ليد :

لعمرك ما تدرى الضوارب بالحصى ولا زلجرات الطير ما الله صانع
فلا تبتعدن إن المنية موعده علينا فدان للطلوع وطالع
وما الناس والأهلون إلا ودائع ولابد يوما أن تُرد الودائع
وما المرء إلا كالشهاب وضوئه يحور رمادا بعد إذ هو ساطع

ونقف عند عروة بن الورد في أبياته التي يقول فيها :

أقلنى على اللوم يابنة منسذِرٍ ونامى فإن لم تشتهى النوم فاسهرى
ذرينى ونفسى أم حسانَ إننى بها قبـلُ ألا أملك البيع مشترى
أحاديث تبقى والفنى غير خالدٍ إذا هو أمسى هامةً تحت صبر
ويقول عامر بن الطفيل :

يا أستمَ أختَ بنى فزارةَ إننى غايَ وأن المرءَ غيرُ مختلٍ
ويقول الشنفرى :

دعيتنى وقولتى بعدُ ما شئتَ إننى سيفدى بنعشى مرةً فأغيب
وقيس بن الخطيم يقول :

وإننى فى الحرب العوان موكـلُ بإقدام نفسٍ لا أريد بقاءها
متى يأت هذا الموت لم تـلف حاجةً لنفسى إلا قد قضيتُ قضاءها
ويقول المرقش الأكبر :

وإذا ما سمعتَ من نحو أرضٍ بمحبٍ قد مات أو قيل كادا
فاعلمنى غير علم شكٍ بسائى ذاك وابكى لمصطفى أن يفادى

إن كل شىء كما يقول الجاحظ، له محاسنه ومساوته، وصفات الأشياء تتدرج بين طرفين متقابلين، يحوى أعلاهما اخاسن، ويشتمل أدناها على المساوى، ولا يوجد شىء إلا ويجمع فيه الضدان، وتتقابل فيه صفات الحسن مع صفات القبح، ولن يكون الشاعر كاذبا لو مدح الشىء وذمه فى وقت واحد، كل ما فى الأمر أنه ركز على صفات الحسن وأشبعها فى حالة المدح، ثم عاد وركز على صفات القبح وأشبعها فى حالة الهجاء، وكلا الأمرين

موجود في طباع الشيء نفسه، لا يخرج عن حدود صفاته "لأنه ليس شيء إلا وله وجهان وطرفان وطريقان، فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين، وإذا ذموا ذكروا أقبح الوجهين ١٠٢٠

كذلك أدرك ابن سينا أن الأديب مضطر إلى المغالطة، عندما يمدح من لا يستحق، فقال : " وقد ينطلق في المدح على سبيل المغالطة، فيعبر عن الحسية بمسألة مجلوها في معرض الفضيلة، إذا كانت أقرب الحسيتين المتضادتين من الفضيلة، أو قد كان يلزمها والفضيلة شيء واحد يعمهما، وهذا يضطر إليه الخطيب إذا أسوج إلى مدح الناقصين، فيجعل الشيء الذي تشارك به الفضيلة الحسية مشاركة ما مكان نفس الفضيلة ١٠٣٠

وقد كان حازم القرطاجني مدركا لما تفرضه على الشاعر من لجوء إلى الكذب والمغالطة، فقال : " وإنما يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حيث يعوزه الصادق، والشعر بالنسبة إلى مقصده في الشعر، فقد يريد تقيح حسن، فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشتهر، فيضطر حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة ١٠٤٠

وكذلك عرف القول الحسن فقد ضمن الشاعر الجاهلي مدائح موضوعات إنسانية مهمة فقد كان يمدحها بذكرىات حبه في الشباب أو بالشيب والفرل، وهو بذلك يريد قاصدا أن يفتحها بالحديث عن الحب والملاطفة الإنسانية الخالدة حتى يجذب سامعيه إليه، وحتى يجدوا عنده شيئا من الغذاء العاطفي يتغنون به، إذ يجادلهم عن تلك الملاطفة السحرية العجيبة ومدى تأثيرها في نفسه .

ويعرض المادح مشاهد الطبيعة في رحلة صحراوية له لا تزال تردنا بما فيها من بساطة بدوية، وصور لطيفة، ويضمن قصيدته مجموعة من إدراكاته لدنياه في طائفة من الحكم والخبرات من شأفا أن تصقل فهم سامعها للحياة، وتجعله أكثر قدرة على التصبر والحكم السليم على الأشياء.

وقد تحدث الجاحظ في كتابه الحيوان، عن إشباع الشاعر للصفة في حالة المديح هو التحسين، ولقد ذهب الجاحظ إلى أن الشاعر يمكن أن يمدح الشيء ويهجو في نفس الوقت.

وقد تحدث معظم الشعراء في المديح، فهذا الأعشى يمدح الأسود بن المذر اللخمي، وهو من رأى فيه النعمان بن المذر ملك الحيرة الحزم والحذر وصلة الرحم، والشجاعة والقوة، يقول وقد أطال في مدحه إطالة ملحوظة تمتد تسعة وثلاثين بيتاً حتى نهاية القصيدة التي تبلغ خمسة وسبعين بيتاً من روائع شعر الأعشى . يمدحه فينوه بأصله الكريم وسجاياه الحميدة وعطاياه الكثيرة، ويصف جيشه وقوته وعدته وعتاده ويسجل بعض انتصاراته، ثم يختم مدحه بدعاء له ولأسرته بدوام النصر ودوام الخلود :

لا تزالوا كذلكم ثم لا زلت ست لهم خالداً خلود الجبال

وحديث المدح يمثل محورا أساسيا من المحاور التي يدور حولها أكثر شعر الأعشى، وهو يعكس صورة دقيقة للدور الكبير الذي قام به الشاعر في حركة الشعر الجاهلي، والذي ارتقى به من خلال صوره إلى تلك القمة الشاعنة التي احتلها بين شعراء الجاهلية الأربعة الكبار وقد حرص الشاعر على تجديد صوره من خلال الملاءمة بين الألفاظ والمعاني وتحقيق الانسجام بين الشكل والمضمون، كما يظهر الحس الحضاري المرفف في اختيار عناصر الصورة:

عنده الحزم والتقى وأسنا الصند ع وحملت لمضلي الأثقال
وصلات الأرحام قد علم النسا من وفك الأسرى من الأغلال
وهوان النفس العزيزة للذك ر إذا ما التقت صدور العوالي
وعطاء إذا سألت إذا يعذ رة كانت عطية البخال

ووفاء إذا أجزت فما غرَّ تـ حبال وصَلَّتْها بحبال
أرَجَى صَلَّتْ يظلُّ له القـو م ركوداً قيامهم للهِلال ١٠٥

ولعلنا نرى تجديدا في صورة المدح هذا، فقد جمعت بين صفات مطبوعها العربي، صلة الرحم، وفك الأسير العائى، التطلع إلى الجيد وطيب الذكر، إغالة الملهوف والفقير، قوى يسكن له الناس كأقم ينظرون إلى الهلال . ولقد فصل الشاعر في الصورة، فأدان الرقاب لمدوحه، وجعله يفزو كل عام، ويصل الخيل بالخيول، ويتدفق على حومة الوغى، ويسقى الكتائب من كأس هجومه، ويجير المستجير، فهو في هجماته يذهل الشيخ عن بيته، ويشرد الإبل فتوغل في الرمال، ويملك النواصي في القتال، ويواصل الحرب شتاء وريعا، فيبعث الذل في الأعداء، ويعيد الجند إلى الأصدقاء، ويحمل لواء الظفر والنصر، ونراه يقول في هوزة الخنفي :

فتى لو ينادى الشمس ألقى قناعها أو القمر السارى لألقى المقالدا

صورة للشمس تستجيب لمن يناديها، وصورة للقمر يلى من يحاطبه، إلى جانب هذا التجديد في الصور نرى الصور التقليدية في تصويره المدوح أحلم من قيس، وأجراً من الأسد يستخف بالجموع، ويستهن بالشجعان، ويعدو وحده على الجمع، وامتد مدحه بهذه الصور إلى بعض أمراء اليمن. وهذه قصيدة أخرى يمدح فيها هوزة بن عيسى، سيد بني حنيفة، يقول :

إلى هوزة الوهاب أهديت مدحتى أرَجَى نوالا فاضلا من عطائكا
سمعت برحيم الباع والجود والندى فأدليت دلوى فاستقت برمائكا
فتى يحمل الأعباء لو كان غيره من الناس لم ينهض بها متماسكا
وأنت الذى عودتني أن تريشنى وأنت الذى آويتني فى ظلالكا

وإنك فيما ناهى بى موزع
وجدت علياً بانياً فورئته
بحور تقوت الناس فى كل لزبة
وما ذاك إلا أن كفىك بالندى
يقولون فى الأكفاء أكبر همه
وجدت الهدام ثلثة فبنيتها
وربيت أيتاماً وأنعمت صبية
ولم يشع فى العلياء تنعك ماجد
ولا ذو إني فى الحى مثل إنائك ١٠٦

صورة لفيض هودة ينال منه الشاعر بدلوه الذى يمكن له الممدوح من عطائه فهو
وسط الناس لا ينوء بالأعباء.

ولسمع لمدحه فى قيس بن معد يكرب الكندى، يقول :

ومتعى لكندة متعى غير مواكلى
قيس فضر عدوها وبنى لها
وأهان صالح ماله للفقيرها
وأسى وأصلح بينها وسعى لها
فترى له ضراً على أعدائه
وترى لنعمته على من نالها
أثراً من الخير المزين أهله
كالغيث صاب بهدية فأسالها
وإذا تجى كتيبة مملومة
خرساء يخشى الدارعون نزالها
كنت المقدم غير لابس جنة
بالمسيف تضرب مغلماً أبطلها

وعلمت أن النفس تلقى حتفها ما كان خالقها المليك قضى لها

سهولة في اللفظ، ومقابلة بين المعاني، ورقة في النورق بتأثير الحضارة السقلم في طوافه الذي كان سببا في كثرة معارفه، وسعة ثقافته.

وهكذا يصور بمدوحه يقتحم ميادين الحروب بدون ترس يحميه، ويعمل سيقه في أقرانه ولا داعي للخوف فسيموت كل إنسان .

وللأعشى مدائح في شريح من السماء، والأسود بن المنبر، أبا النعمان لأمه، كما مدح الرسول صلى الله عليه وسلم بقصيد. بعضها بعضهم من المعلقات ومطلعها:

ألم تقتض عيناك ليلة أرمداء وبست كما بات الصليم ممهدا

وما ذاك من عشق النساء وإنما تناسيت قبل اليوم حلة مهديا ١٠٧

إن مدح الأعشى هدية يقدمها لمدوحه، ومن نالها سيرتفع ويعلو شأنه وهو يرجو هدية هذه نوالا من عطاء صاحبه الندى الكريم والجواد.

كما أن قصيدته في الخلق الكلابي مشهورة عندما أقبلت عمة الخلق فقالت يا ابن أخي هذا الأعشى نزل بمائنا وقد قرأه أهل الماء والعرب تزعم أنه لم يمدح قوما إلا رفعهم، ولم يهج قوما إلا وضعهم فأرسل إليه ليقولن فيك شعرا يرفعك به فلما فعل ما أمر به قال فيه الأعشى:

أرقت وما هذا المسهاد المؤرق وما بي من سقم وما بي من تعشق ١٠٨

فشاعت القصيدة في العرب فما أتى على الخلق سنة حتى زوج إخوته الثلاث كل واحدة على مائة ناقة فأيسر وشرف.

إن ذوق الأعشى يتألف ذوق الجاهليين، جاءه من طول اختلاطه بأهالي الحضرة ولعل في ذلك تطورا في الصورة.

أما زهير بن أبي سلمى فقد مدح كل من عمل عملاً كريماً، فهيرم بن سنان، والحارث بن عوف أصلحاً بين عيس وذبيان، ودفعاً الديات من ما لهما حقاً للدعاء، ومن أجل ذلك كان مدح زهير لهما بقوله :

قد جعل المبتغون الخير فسى هريم والسائلون إلى أبوابه طُرقاً
إن تلق يوماً على عِلّاته هرماً تلق السّاحة منه والنّدى خُلُقاً
أغر أبيض فياض يفكك عن أيدي العتاة وعن أعناقها الربقا
لو نال حي من الدنيا بمكرمة أفق السماء لثالت كفه الأفق
ليثٍ يعضّ يصطاد الرجال إذا ما كذب اللئث عن آقرانه صدقا
يطعنهم ما ارتموا حتى إذا أطنوا ضارب حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا
هذا وليس كمن يسعياً بسخطه وسط النّدي إذا ما ناطق نطقاً ١٠٩
" يسعى إليه الناس من كل صوب، ويجزل لهم العطاء إلى جانب شجاعته في الحروب، ودعته في السلم".

صورة للعري الكريم، الذي يشرق وجهه بالندى، عطاؤه كثير، وخيره وفير، معهما السّاحة والجلود، تلامس كفه الأفق لمكانته السامية بمكارم أخلاقه بين الناس، مجالس علم، يعطون من يسألهم، يقول:

فما كان من خير آتوه فإنما توارثه آباء آبائهم قبل ١١٠
وفي مدحه لحسن بن حذيفة يقول:
وأبيض فياض يداؤه غمامة على متّقيه ما تُقبّ نوافله ١١١

لا عيب في هذه الصورة للممدوح، ويداه تسحان كالعمامة، وعطرانٍ بالعطشاء، إلى جانب كرمه بماله يسبحو باشا متهللاً إذا ما أقبل إليه طالب معنف.

كُراه إذا ما جَنَّتْه متهللاً كأنك تُعْطيه الذي أنت سائله

ولزهر في الحكمة وضرب المثل طابع خاص يمكن أن يكون حميمة للممدوح أو الإطراء، يقول: ١١٢

ومن لثم يصانع في أمور كثيرة يُضرس بأثنيابٍ ويوطأ بمنم

ومن يعص أطرافَ الزجاجِ فإنه يطيع العوالي ركبت كل لَهْذَم

ومن لم يذد عن حوضه بسلحه يُهدم ومن لا يظلم الناسَ يُظلم

ومن هسأبَ أسبابَ المنايا ينلنه وإن يرق أسبابَ السماءِ يسلم

" صور متنوعة يلي بعضها بعضا في هدوء، حين يدعو الأمر إلى الهدوء، وفي حركة وعنف حين يدعو الأمر إلى الحركة والعنف.

كما أننا نحس تطوراً في الصورة عند زهير حتى أننا نستطيع أن نقول : إن لغة الأديبة الفنية قد قرب ما بينها وبين لغة القرآن الكريم من حيث قلة الغريب، وسهولة فهمها دون حاجة إلى معجم أو شارح، ولننظر إلى قوله أيضاً في هذه الأبيات :

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم

رأيت النايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم

ومن يجعل المعروف في غير أهله يكن حمده ذمّاً عليه ويندم

ومهما تكن عند امرئ من خليفة وإن خالها تخى على الناس تعلم

وقد عنى زهير بشعره عناية فائقة حتى أنه كان يصنع قصائده الطويلة في حول كامل، وصنع سبع حوليات ضمنها حكمه وتجاريه ومنها حين يشبه الموت بناقة عشواء لا تبصر طريقها، يقول :

تَزَوَّدَ إِلَى يَوْمِ الْمَمَاتِ فَإِنَّهُ وَلَوْ كَرِهَتْهُ النَّفْسُ آخِرَ مَوْعِدٍ ١١٣

ورغم ذلك لا يخلو المرء من حاجة، فحاجة من عاش لا تقضى :

وَكُنْتُ إِذَا مَا جِئْتُ يَوْمًا لِحَاجَةٍ مَضَتْ وَأَجَمَّتْ حَاجَةُ الْغَدِ مَا تَخْلُو

إن زهيراً يعتبر شاعر التصوير في الجاهلية، فقد كثرت عنده التشبيهات والاستعارات يسعفه بما خيال حالم، وهو معني بتفصيل التشبيه إذ لا يزال يلح على الصورة التي يعرضها يريد أن يستوفيها بجميع دقائقها وتفصيلها إستيفاء ولنسمع له وهو يقول :

كَذَلِكَ خِيَمَتْهُمْ وَلِكُلِّ قَوْمٍ إِذَا مَسَّتْهُمْ الضَّرَاءُ خِيَمٌ

ويقول:

فَلَوْ كَانَ حَمْدٌ يُخْلِدُ النَّاسَ لَمْ تَمُتْ وَلَكِنْ حَمْدَ النَّاسِ لَيْسَ بِمُخْلِدٍ

ويقول:

فَإِنَّ الْحَقَّ مَقْطَعُهُ ثَلَاثٌ يَمِينٌ أَوْ نِفَارٌ أَوْ جِلَاءٌ

لقد أسرف زهير في استخدام الطباق والمقابلة إسرافاً لا تعرفه روح العصر، ولم يشع هذا اللون من التعبير إلا بعد تحضر الحياة العربية وتقدمها، وهذا ملمح نشير به إلى التطور الذي حدث على يد زهير في الصورة الشعرية . فالأسلوب هو شخصية الرجل وشخصية المجتمع على حد سواء، ولذا سيطر التشبيه على أدب العصر الجاهلي كما رأينا عند امرئ القيس وغيره من شعراء هذا العصر . انظر مثلاً إلى قول زهير :

فلا تكتمن الله ما في نفوسكم ليخفى ومهما يُكتم الله يعلم
يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر ليوم الحساب أو يعجل فينقم
رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطى يعمر فيهرم
واعلم علم اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عم
ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه يستغن عنه ويذم
ومن يقترب بحسب عدوا صديقه ومن لا يكرم نفسه لا يكرم
ومهما تكن عند امرئ من خليقة وإن خالها تخفى على الناس تعلم

كان زهير مكوناً بأمرين متناقضين هما : حلم السلم وهاجس الحرب . وكان
الطباقي والمقابلة، وكلاهما مكون من أمرين متناقضين، تجسيدا أسلوبيا مذهشا لحالة الشاعر
النفسية فكل منهما يجسد بنوياء، بغض النظر عن المضمون،، حدى الصراع أو التساقض
القائم في نفس الشاعر .

إذن التصوير أساس فن زهير، ولعله الثمرة النهائية للجهود الفنية التي أودعها
الجاهليون أشعارهم، فهو شاعر الجمال، شاعر الحكمة، شاعر السلام. وله طريقة خاصة في
استخدام " لو" كما رأينا في طريقته في " من"، فهو " يقدم لفظة " لو" حتى لا يتجاوز القصد
وحتى يخرج من باب المبالغة".

فمثلا يقول :

لو نال حيٍّ من الدنيا بمكرمةٍ أفق السماء لثالت كفه الأفقا

ويقول:

لو كنت من شيء سوى بشري كنت المنور ليلة البدرى

ويقول:

ومن هاب أسباب المنايا ينلته وإن يرق أسباب السماء بمسلم

أما النابغة الذبياني فقد كان يتأني في قصائد المدح التي يقولها أيضا، ويستريح في إخراجها، وكانت له أنفة وكبرياء، فهو يمتن على ممدوحه بمدحه آياه، ومن ذلك قوله :

وكننت أمراً لا أمدح الدهر سوقة فلست على خير أذاك بحاسد

فهو لا يمدح إلا الملوك، كما أنه لا يعتر إلا لهم، فلا أهل للمدح سواهم، يقول:

فإن يهلك أبو قابوس يهلك ربيع الناس والشهر الحرام

ونعمسك بعده بذناب عيش أجب الظهر ليس له سنام

ويقول :

فإن تحي لا أمل حياتي وإن تمت فما في حياة بعد موتك طائل

وفي تشبيه آخر للنابغة يصور النعمان كأنه ليل يدركه أي كان، فلا مفر له منه، وهو أيضا ربيع ينعمش فؤاده، ويسر خاطره، يقول :

وأنت ربيع ينعمش الناس سبيه وسيف أعيرته المنيّة قاطع

أبى الله إلا عدله ووقاءه فلا النكر معروف ولا العرف ضائع

فهو إذا كان ربيعاً يقبل بالجمال والنشوة والزهر والنور والبركة والثمر، إلا أنه محيف كذلك لإعدائه، فإنهم يرونه سيفاً قاطعاً، أعارته المنية حدها الباتر، وحكمته أن العرف لا يضيع بين الله والناس.

وهذه صورة أخرى لمديح مليكه، حين يجعله شمساً بين الكواكب:

أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَعْطَاكَ سَوْرَةً تَرَى كُلَّ مَلَكٍ دُونَهَا يَتَذَبَّبُ
بِأَنَّاكَ شَمْسٌ وَالْمَلُوكُ كَوَاكِبٌ إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُمْ كَوَكَبٌ

فمليكه كالبهر جوداً، وهو كالليل يسطر رداءه على الوجود، وأنه شمس بين الكواكب، وأنه ربيع ينعش النفوس، كما ينعش المطر الأرض الظمأى، وأنه سيف بتار مهيب.

صور متعددة نرى فيها تجديداً عن زملائه الجاهليين، ولا غرو فقد لاحظ المستشرقون أنه خلق في الأدب العربي ما يسمى بأدب الملوك.

إن ابن قتيبة يجعل "المدح" غاية القصيدة والشاعر، وفي سبيل هذه الغاية تتنازل الأغراض، ويتخذ الشاعر من كل غرض منها شرطاً لأمر من الأمور حتى يصل معاً، الشاعر والقصيدة إلى غايتيهما المنشودة "المدح والممدوح" وبذلك يصل ابن قتيبة إلى مقصده في الكشف عن الوحدة الخفية أو المقنعة في القصيدة الجاهلية، ولكنها وحدة شكلية صرف.

والشعراء إذا مدحوا تحرروا من أغلال الواقع، ومضوا يصفون على ممدوحهم كل ما يحلم به السيد العربي من مناقب البطولة والكرم والشرف، وإذا افتخروا كانوا ألزم له، وإذا هجوا أو اعتدروا أو نعتوا خيولهم أو خيول ممدوحهم أو ثيرانهم الوحشية أو سواها كانوا في ذلك كله حريصين على الصورة المثالي لما يتحدثون عنه.

قال: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمى والآثار، فيكى وشكا، وخاطب الربيع، واستوقف الرقيق، لجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعين (عنها)، إذ كان نازلة العمد في الخلول والظمن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانقاضهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلال، وتبعهم مساقط الغيث حيث كان، لم يصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصباغة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من

النفوس، لالط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وألف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استولق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوقي، فرحسب في شعره، وشكا النصب والسهو، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير . فإذا علم إنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذماعة التأمل، وقرر عنده ما ناله من المكارة في المسير ، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدرة الجزيل .

لقد كانت قصائد المديح ظاهرة يحرص عليها الشعراء، خاصة في العصر القديم، ذلك لأنه كان يتكسب من وراثتها من ناحية، ومن ناحية أخرى لبيان مقدرته الفنية في هذا المجال، وقد عرفت قصائد المديح بعدم مصداقيتها انطلاقا من أن أعذب الحديث أكذبه، أو أكذب الحديث أعذبه، غير أن بعض الشعراء مدحوا بصدق في مواطن الصلح أو السلام أو النصح، لا يرجون من وراء ذلك كسبا ماديا سوى أن يعلن رأيه في الحقائق، وبعضهم ترفع عن المديح إلا للملوك والسادة ليحقق بذلك غرضا شعريا ينفرد به، وليبين مكانته ومزونه وسط قومه .

وإذا كنت قد أشرت إلى نماذج معينة من شعر الشعراء في هذا العرض، ولم أتوسع في عرض ما قيل من شعر في هذا الباب، فذلك لأشير إلى التطور الذي رأيناه في الصورة عندهم، وهو ما استطاعوا أن يحققوه عن طريق التصالح بالأمراء والملوك والسادة، واختلافهم في البلدان، وتجاولهم فيما حولهم، فقد رأينا جدة الصور عندهم، وأن البعض منهم كانت له طريقة خاصة في عرض صوره، حتى أن الناقد الحديث يستطيع أن يحكم على شخصية الشاعر من خلال أبياته .

وقد كثر شعر المديح في ذلك العصر، نظرا لما له من دلالة اجتماعية وسياسية كشفت عن عناصر هذا المجتمع ومقوماته، وأن هذه البيئة كانت تعيش في صراعات أساسها الحروب والتنازع على السيادة، فهو رمز لهذه الحياة .

الفصل الرابع

الشعراء الجاهليون وافتتاحياتهم

هم الشعراء الذين عاشوا يمثلون القبائل العربية في الصحراء، يكون الأطلال، وبالمون للفرقة، وينتقلون وراء الغيث والنماء، ويتبارون في الصبر، ويتسلون بخيولهم ونوقهم عن الوحدة، ويصفون المرأة والظعن، وبقي شعرهم مصوراً لهذا العصر الذي اعتبره القرآن الكريم من أزهى العصور بلاغة وفصاحة، فمواهم بأسلوبه، وبقي لنا هذا الشعر مصوراً مظاهر العيش في الصحراء، دائراً في فلك المرأة والرحلة والديار والوقوف عليها، والناقة، ومشاهد الصيد والبطولة.

وقد جاء الشعر الجاهلي ممتازاً رفيعاً في صوغه ومبانيه ومعانيه وصوره، لأنه قول صفاة من الشعراء الذين نالوا حظهم من الثقافة، وسيموا المبت، وكان لهم من التقدم ما لم يكن لسواهم، فقد قيات لهم لهجة أدبية واحدة في الشعر الذي قالوه، ساعد عليها سعة الاتصال بين أجزاء الجزيرة.

فهذا الشعر هو اللباب الفذ من حياة أمة فزة، وهو العمدة في تصوير حياة العرب بأيديهم في ذلك العهد تصويراً مباشراً، وقد نقل أغلب الشعر الجاهلي من أصول مكتوبة، فهو يدل على يقظة هائلة، وتنبه إلى البواعث التي دفعت إليه، وهو يصور النفس العربية في فصرة من أجل فترات تاريخها، وهو شعر تام التكوين، سليم النظم، من ذلك مثلاً شعر امرئ القيس الذي من قصيدته:

خليلي مرابي علي أم جندب لنقضني لباتات القواد المعذب

وشعر زهير الذي يقول فيه:

وجار البيت والرجل المنادي أمام الحي عفاهما سواء
جوار شاهة عدل عليكم وسين التفالة والتلاء

فإن الحق مقطعه ثلاث يمين أو نفاً أو جلاء

فقد تعجب الجاحظ من هذا التقسيم والتفصيل يقع عليه رجل أعرابي، لابد إذن أن هذه الأحكام كانت معروفة في هذا المجتمع الذي نصفه نحن بالسذاجة، ويسمع بعض الناس أن الأعشى كان قدرياً، وكان ليبد مُثَبِّتاً، قال ليبد:

من هداه سبيل الخير اهتدى ناعم البال ومن شاء أضل

وقال الأعشى:

استأثر الله بالوفاء وبالعـ حمد وولى الملامة الرجلا

وهذا يفسر لنا حقائق كبرى، نقابلها في تاريخ العرب، وفي أخلاقهم، فقد كانوا أماء أذكىاء، يفتشون عند الأمور ويطلبون الوقفة، ويتعمقون فهمها، ولا يأخذون شيئاً على علاته. وهم حادو النظر، شديدو الذكاء، واسعوا الاطلاع، فتركوا لنا من المعارف عن ذلك العصر ما يكفي لتشخيص الشيء الكثير من خصائص الشعر الجاهلي وميزاته، من أجل ذلك تنتهي بنا الدراسة للآثار الشعرية إلى أن هذا العصر هو عصر الشعر الفني على قمته امرؤ القيس، وطرفة، والحارث بن حلزة، وعمرو بن كلثوم، وعنترة، ثم زهير، وليبد، وأوس وغيرهم، ولشعر هؤلاء خصائص فنية أهمها أن شعرهم يبدأ— كما نعرف— بالوقوف على الديار، والبقاء على الأطلال كافتتاحيات لقصائدهم، وربما لم يكن لذلك ضرورة، وإنما بعيدة عن مضمون القصيدة، وإن كانت متممة لشكلها، والتأمل في المعلقة يجد ذلك واضحاً في المعلقة السبع أو العشر، وأن الشعراء همجوا همجاً مشتركاً في بدايات معلقاتهم حتى أصبحت سمة من سمات الشعر في هذا العصر، فامرؤ القيس يقول:

فقا بئك من نكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحوامل

ويقول طرفة بن العبد البكري:

لخولة أطلال برقعة شهـ تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وزهير بن أبي سلمى، يقول:
 أمن أم أو في دمنة لم تكلم
 بحوماته الدراج فالمتمتم
 وليد بن ربيعة بن مالك، يقول
 عفت الديار محلها فمقامها
 بمنى تلبد غولها فرجامها
 أما عمرو بن كلثوم النخعي، فيقول في أول معلقته:
 أهلا هبي بصحتك فأصبحنا
 ولا تبقي خمور الأندرينا
 ويقول عترة بن شداد المبي:
 هل غادر للشعراء من مترم
 أم هل عرفت الدار بعد توهم
 والحارث بن حنظلة الشكري، يقول:
 آتنتنا بينها أسماء
 رب ثلثو يمل منه اللثواء
 والأعشى، ميمون بن قيس، يقول:
 ودع هريرة إن الركب مرتحل
 وهل تطيق وداعاً ليها للرجل
 ويقول النابغة الزبياني:
 يا دارمية بلطيماء فالمنند
 لفتوت وطل عطيها سلف الأبد
 أما عبيد بن الأبرص، فيقول:
 لقفز من أهله ملحوب
 فالقطريفت فـالذئوب

وقد ذكر المعلقات العشر أحد الأمين الشنقيطي، عن دار الكاب العربي - دمشق -
 سوريا في طبعها الأولى سنة ١٩٨٣م، أما شرح المعلقات السبع للزوزني فهي في منشورات
 مكتبة المعارف في بيروت عن فاروق البردة.

ويتبين لنا من هذه البدايات أنها تستميل القارئ وتشد انتباهه لما سيأتي بعد، وهي دليل على مقدرة قيم في اللغة وتمكنهم منها، وتطويعها، وإثارة المتلقي بما حتى يدرك قيمة هذه اللغة، ومدى قوتهم على استخدامها بحيث تؤدي الغرض المقصود من ورائها، وإن كان بعض ما ذكره من أسماء صويحاتهم من وحي تصورهم، وأصبح من صنعهم ما يوحي بالإلهام الشعري، حتى ليبد المتلقي نفسه أمام فيض غامر من الإحساس بجمال ما يقدم عليه دون تنبيه إلى الوجوه المسببة لهذا الإحساس، فهو إلى القلب وصولاً أسرع منه إلى العقل، وربما عفت هذه الصنعة حتى ظن أنها غير موجودة فيه على الإطلاق، ويكشف عن هذه الخاصية الفتح القصائد التي أشرت إليها.

فحين يقول الخارث بن حلزة الشكري:

لنن الديسار عفتون بالخنيس آياتها كمهراق الفرس
لا شيء فيها غير أصورة سنفع الخدود لحن كالشمس

والخارث سيد شعراء الجاهلية جميعاً في القدرة الخارقة على استغلال موسيقى الألفاظ، تسمع لقصيدته فتخالها غناء منطوقاً، تنال نعماته رهوة في غير عنف أو قسر، فتختفي صناعته خلال الإحساس الغامر بملاوة موسيقاه حتى لتخالها سراً لا يتصل أي اتصال بالصنعة، ولم يكن الخارث ليقصد ذلك، ولكنه أثر الشاعر العبقري، وقدرته على تناول اللغة التي نمت واكتملت عنده، ومن هذا الضرب أيضاً موسيقى الخارث في معلقته السابقة، وأنتك لتسمع في شعره الأعلام تتوالى، تشغل البيت والبيتين والثلاثة، ولا تدري لها مدلولاً.. ومن هذا الباب أيضاً قول امرئ القيس في وصف فرسه.

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من جل

فللفظ فوق قيمته التعبيرية الداخلية قيمة تعبيرية خارجية في الدلالة على الصورة التي يتضمنها البيت.. وإنتك لترى الروعة وتحسها في كلمة (معا) فهي ذات دلالة فياضة في توضيح المعنى.

ولقد شدني إحساس الشعراء هذا وقدرتهم على التعبير بهذا الرأي الذي يجعلنا نبحث في أسرارهم، وفي المدلول الذي يقصده الشعراء من هذه البدايات بما فيها من أسماء وأعلام إلى أن التفتت إلى ما جاء في القرآن الكريم من افتتاحية بعض السور بالحروف المقطعة، وتناول تفسيرها كثير من العلماء والمفسرين، وقيل فيها ما قيل وألغا دليل على أن القرآن نزل عربياً مكوناً من هذه الحروف العربية، وإذا كان كذلك فلماذا بدئت بعض السور بحرف مثل: (ن- ق- ص) وبعضها بحرفين مثل: (حم- طه- طس- يس) وبعضها بثلاثة أحرف مثل: (آلم- آلر- طسم) وبعضها بأربع حروف: (المص) وبعضها بخمس: (كهيعص- حم عسق)؟

إذن لابد من توجيه النظر إلى البحث في أسرار هذه الحروف، فلو كانت كل السور تشير آياتها إلى القرآن الكريم لاكتفى المسلمون بهذا الرأي في الحروف، من أن القرآن مكون منها، ولكن هناك دعوة إلى التأمل فيها، وتدبرها ومدارستها حتى نصل إلى كشف أسرارها.

وعلى ذلك يمكن أن نعتبر ما سلكه الشعراء السابقون من افتتاحية قصائدهم الشعرية سرّاً من أسرار هذا الشعر، لتكون النتيجة الحتمية استماع الناس للشعر بوسيلة من أبلغ الوسائل التي تدعو إليها الدراسات النفسية حالياً بلا حفظ أو إجبار، فلا يلبث المستمع أو القارئ أن يتفكر ويتدبر ويتأمل ما قد سمع أو قرأ، وإذا به يشهد أن هذا لا يستطيع أن يأتي مثله الرجال العاديون.

وكما أن القرآن تحدى العرب في أن يأتوا بسورة من مثله، كذلك يتحدى الشعراء أو كانوا يتحدون بمن يأتي بمثل ما يقولونه، وإذا كانت الحروف المقطعة التي بدئت بها بعض سور القرآن الكريم تحمل في طياتها أسراراً تفتح الباب أمام الشارحين والدارسين والمتأملين والباحثين ليكتشفوا بعضها لنا، وهي أسرار تبقى على مر الأزمان في حاجة إلى البحث المستفيض، والقراءة المتأنية، فإن الشعراء الذين سبقوا عصر الإسلام بمائة وخمسين عاماً تقريباً ومن قبلهم قدموا لنا في إبداعهم الشعري نماذج لهذه الأسرار، وتركوا للنقد القديم والحديث أن يكشف على دراسته وتأويله، فهم وضعوا أسرارهم في مفاتيح أشعارهم،

وجعلوها تقليدا حرصوا على استخدامه، وتناوله الباحثون واخذثون ومن قبلهم بالبحث والدراسة بكم لا يحصى، وكانت المقارنة بين الغناء والحياة من بعض تأويلاتهم للكشف عن بعض أسرار هذه البدايات، وهو نفس السر الذي كشفه بعض العلماء عن الحياة والموت من سورة الجاثية التي تبدأ بالحرفين (حم)، والتي قالوا فيها بأن (ح) ترمز إلى الحياة و(م) ترمز إلى الموت... وهذه القضية قضية الحياة والموت كانت تشغل - فعلاً - بال القدماء، وهذا ما دعاهم إلى التأمل والتبصر والتدبر والتفكير فيما حولهم، وجعلوا يعبرون عنه بصور شتى، مما أفسح المجال أمام الباحثين والنقاد من تناول هذه الأعمال من جميع النواحي. فخرجت الدراسات النفسية والرمزية والواقعية والكلاسيكية والرومانسية، وتعود أقلام السناد في استخدامهم للمناهج الحديثة والمعاصرة، فكانت البنية، والأسلوبية، والحدائث : غير ذلك من الاتجاهات التي تقدم لنا جديراً لكنه في حاجة أيضاً إلى أعمال الفكر، والنظر إلى هذه الأعمال نظرة ثابتة بحيث يظهر لنا التأويل البعيد عن التفسير، والتحليل الذي يأخذ مسار الكشف عن أسرار هذه الأعمال الخالدة.

وإذا كانت افتتاحيات سوء القرآن الكريم قد صادفت نزوها في بطن مكة، فلأن أهلها اعتادوا أن يسمعوا أشعار الجاهليين بالافتتاحية التي قلدوا بها شعرهم، وجعلوا تقليداً يتبعوه في أشعارهم ويتبارون فيه، من أجل ذلك قدم لهم القرآن الكريم مفاتيح سور لعلهم يقحمسون، فكل حرف من الحروف له معنى يحار فيه البلاء والفصحاء، وإذا كان القرآن مسطوراً على الوصل، فإن بدايات بعض سورته من الحروف مسطورة على الوقف، وهذه إشارة أيضاً إلى التوقف عندها والتأمل فيها.

وهنا نقول: إن الإهمام أشد أنواع البيان، ولذلك تحداهم بهذه الحروف المكونة لكلمات القرآن، والتي هي عين حروف كلامهم، فالحروف واحدة ولكنهم يعجزون عن الإتيان بمثلهما، وجعل في التحدث تدرجاً، وجعل التدني منه أقواه.

ويمكن أن تكون الافتتاحيات الشعرية وجهاً من وجوه التعبير الرمزي في الشعر الجاهلي، فهو لا يقصد بها الشاعر إلى موضوعه، وإنما يقصد به إلى غير ذلك مما يترك العنان للمتلقي في تفسيره، كما أن المرأة عندهم رمز، وأسماء النساء أسماء تقليدية، تجري في

شعرهم دون وقوع على صاحبها، فيقول عمر بن قميته، وهو صاحب امرئ القيس في رحلته إلى قيصر.

فقد سألتني بنتُ عمرو عن الأرضين تُنكر أعلامها
لما رأيتُ سالتُهما استعبرتُ الله در اليومَ مَنْ لامها
تذكرتُ أرضاً بها أهلُها أخوالُها فيها وأعمالُها

وينقل صاحب شعراء النصارية عن أبي النداء قوله: "سب بكائها ألفاً لما فارقت بلاد قومها، ووقعت إلى بلاد الروم، ندمت على ذلك، وإنما أراد عمرو بن قميته بهذه الأبيات نفسه فكن عن نفسه بها"، ومن ذلك المقدمة الغزلية لمعلقة الحارثة بن حلزة.

آذنتُنا ببيتها أسماء رب ثاو يمل منه الثواء

ومنها:

وبعينيكَ أوقدتُ هنَّ الذ سار أصيلاً تُكوي بها الطيأ

فأسماء وهند وغيرهما أسماء خيالية غير حقيقية، ولذلك نجد اسم هند يكاد يقع في شعر كل شاعر اتجه إلى ملوك المناذرة بمدح أو ذم، لأن لقبها جرى على نيات ملوك المناذرة، كانت إحداهن تسمى باسمها الخاص، وتلقب بهند، يقول طرفة:

أصحوث اليوم أم شافقتك هر ومن للحب جنون مستعر

ويقول امرؤ القيس:

وهر تصيد قلبو الرجال وأقلت منها ابن عمرو حُجُر

أما الشعور بالحياة والجمال فيظهر في التعلق بوصف المرأة، وتبين مزاياها، وفي أصالة الإحساس بها، وبآثارها في نفس الشاعر وحياته، يتجلى ذلك الشعور في بناء القصيدة التي

يستفتحها بالوقوف على الديار، والبكاء عليها، ووصف الرحيل حتى وكأنه يراه رأي العين، وهناك من يصف المرأة وصفاً مكشوفاً سافراً، ومنهم من يقف عن تأثير هجرها له، وهو حين يتجلى جمال المرأة، يتجلى الجمال في الطبيعة بكل مظاهرها، والتعريج على الصورة الجميلة، الواضحة الجمال، فهذا القلب العربي، يبكي فراق حبيبته، فيصف دموعه، ويجد فيها راحة لنفسه، وإحساساً كاملاً بالجمال، ويقول:

هل لهذا القلب سمعٌ أو بصر أو تسناه عن حبيب يُركّز
أو لدمع عن سفاه نهية تمرّني منه أسابي الدرر

ولا شيء يبلغ من الروعة، ومن الإحساس بالجمال مع طلوع الصبح حين يقول
علقمة بن عبدة في معرض الحديث عن إبله:

أوردتها وصدورُ العبس مُنفّةً والليل بالكوكب الدرّي منحورُ
تباشروا بعدما طال الوجيفُ بهم بالصباح لما بدت منه تباشير

وقد بينت في الفصول السابقة شعر بعض الشعراء في الاقتران بين جمال المرأة وجمال الطبيعة، وكيف أن النور يختلط بالصورة اختلاطاً غلاباً حتى وكأنه يكون عنصراً من عناصر الموصوف، وقد برع شعراء هذا العصر في ذلك من مثل ما نجد عند النابغة الزبياني وهو يقول:

فلا تتركني بالوعيد إلى الناس مطلّي به القمار أجرب

فالقمار قد اختلط بالبعير اختلاطاً يكاد يشعرك بتجسيد الصورة ممثلة في ذوبان القمار في السعير فكأنما هما شيء واحد، وفي القرآن الكريم يقول الحق تبارك وتعالى في سورة طه: "ولأصلنكم في جذوع النخل" وكان يمكن أن يقال على جذوع النخل، ولكن الصورة لن تعطيك هذه الروعة، وهذا التجسيد إلا بقوله: "في جذوع النخل".

ومن شعر طرفه الذي يكشف عن الشعور بالجمال شعوراً عميقاً على إيجازه، مقدمة

قصيدته:

أشجاك الريح لم قدمْهُ لم رممنا دار من هُممهِ

والشُّئف في بيت علقمة بن عبدة ثياب توضح في العادة عل كفي البحر، ويرد الصبح من أشد البرد في الصحراء، ولذلك تغطي صدور الإبل عند مقرب طلوع الصبح وقاية لها منه.

وقد أوضحت أن من أظهر مظاهر المحافظة في شعر هذا العصر، الافتتاحية بصورها المختلفة، ومنها أيضاً وصف الرحيل، وقد بقي وظل متصلاً في شعرهم، دليلاً على تمكثهم من هذه السمة التي ميزهم عن غيرهم من شعراء العصور الأخرى، وإن شذ عن ذلك القلة، وخوفاً من أن تصبح صدى مفصلاً لحياة غيرهم، فهي التي جعلت لشعرهم مكانة إلى الآن، وأكسبت القصيدة واللغة في صورتها ولي جوهراً قوة داخلية خاصة، وحركة ذاتية جعلها تسير الحياة، وتجاري طبيعة تفسرها، دون حاجة إلى أن تتحول هذه التجارة إلى عملية اندثار للأوضاع القديمة، فيموت وضع ويقوم وضع، وتذهب لغة لتحل محلها لغة.

ويتصف هذا الشعر بغزارة المعنى مع قلة اللفظ، وتقبل شخصية الشعر القديم إلى ذلك، فالببت عندهم يعتبر وحدة مستقلة بذاته، والشاعر يكتب بالببت عن القصيدة، وبالعبارة القصيرة عن البيت، وباللفظة إن وقت بالمعنى عن العبارة، فكان الشعر عندهم سجلاً لأخلد أفكارهم وأقومها، وكانوا يرون أن قصر العبارة مع دلالتها على المعنى الغزير كفيل بسيرورتها وجبراتها على الألسن، وحفظها على مدى الأزمان، ولأنها بهذا الاختصار تكون الصق بالذهن لسهولة حملها على الذاكرة.

ولما كان الشعر من أعلق الفنون الفكرية بالنفس، وأكثرها تعبيراً عنها، فقد كان أحسن بأن تظهر فيه خصائصها وميزاتها، فكان الإيجاز فيه إذن شرطاً محموداً، ومن نتائجه تجاليفه عن القصة التي كان يُنظر إليها على أنها مثل يُضرب أو عبرة تُساق، وليس على أنها موضوع من موضوعات الشعر، وأنظر إلى وفاء هذه الصورة، وكيف أنها تعج بالحياة، وتضطرب بالحركة.

بها العين والآرم يمشين خَلْفَةً وأطلأوها سنهض من كل مجتَم

وليس قول الحارث بن حلزة من وصف اعتزام القوم للرحيل، واجتماع كلمتهم على القتال، ثم لمصتهم للسير إلى عدوهم، فحين نسمع في الشعر جلبة الأصوات، وتداخلها مع ترتيب وقوع الأحداث.

أجمعوا أمرهم عشَاءَ فلما أصبحوا أصبحت لهم ضوضاء
من منادٍ ومن مجيب ومن تَصْنَهالٍ خيل خلال ذلك رُغَاء

وكان الشاعر العربي يربط بين الشيتين ربطاً وثيقاً في ذهنه، فالرغم في جمال عنقه، وحلاوة عينه، وفي رقة تكوينه، يذكّر بالمرأة، والفرح تعرض في السماء، خفاقة النجوم، متألقة الضياء، تعرض أثناء الوشاح المفصل بالذهب بين جواهره وذرره، ودجي الليل الأسود يقترن ببياض القطا الأشهب. جمال يقع في القلب، وجمال يقع على العين، وصور تتباعد وتتقارب، حتى يغدو الشيطان وكأفهما واحد، لذلك الحس وتوقد الألمعية.

من أجل ذلك كانت الصورة في هذا الشعر تفيض بأشعة غامرة، فتزيد المعنى قوة وجسماً، وتكسيه رونقاً وطلاوة، وليس من شك في أن هذا الشعر القرون في وقت ما عند الشاعر بالعناء، فما دامت الصورة موحية، فإن هذا يدعو إلى أن يكون الشعر له إيقاع وموسيقى تؤهله لأن يفنى به. وقد وجدت الموسيقى والعناء عند العرب في ذاك العصر، وفي القرآن الكريم "وما كان صلاحكم عند البيت إلا مكاء وتصدية".. والمكاء الصغير، والتصدية التصفيق بالأكف، فالموسيقى والعناء كانا ملازمين للصلاة الوثنية حول الكعبة عند الجاهلين. يقول فارمر:

"ولقد لعبت الموسيقى عند العرب، كما فعلت عند سائر الساميين، دوراً هاماً في أحاجي الكاهن العربي، والساحر، والنبي، وكان الجني كان يستحضر بطريق الموسيقى. أما ما بقي لنا من أن الشاعر كان يوحى إليه بشعره جني، مثله في ذلك مثل المعنى الذي كان يلهمه أخاهه جني كذلك، فيبدو أنه كان البقية الحية من اعتقاد قديم".

وأقدم من ذلك ما يرون صاحب الأغاني، من أن المهلهل شرب جرّاً مرة، وهو أسير عند عمرو بن مالك البكري، وشرب من جماعة من بكر، فلما أخذ منه الشراب تعفّى مهلهل فيما كان يقول من الشعر، وينوح به على كليب".

فالفناء وجد في الجاهلية، وكان من الشعراء من يغني شيئاً من شعره، يقول بروكلمان: "إنه من المحتمل جداً أن القصائد الجاهلية كان يقصد بها إلى أن تعفّى مقترنة بمصاحبة موسيقى بسيطة".

ويذهب جورجسي زيدان مذهباً يقارب مذهب بروكلمان في كلامه عن الأعشي، وعن اقتران الشعر بالغناء عن الأمم القديمة: "ولعل العرب كانوا كذلك، في أقدم أحوالهم. فتبع منهم جماعة يغنون شعرهم، كما فعل الأعشي قبل الإسلام، فقد كان ينظم الشعر ويغنيه.. ولذلك سمي صانعة العرب".

ويقول أيضاً بهذا الرأي فارمر: "ولا ريب في أن الشاعر كان في الأعم الأغلب موسيقياً مثله شاعراً وإن يكن واضحاً أنه كان أحياناً يصطحب مغنياً ليغني أشعاره، مثلما كان يستخدم رواية لروايتها".

ولقد بقيت هذه الفكرة إلى المهود الإسلامية، فنجد شاعراً مثل أعشي همدان يصطحب موسيقياً مثل أحمد النسيبي".

وهكذا فإننا نرى أن نواحي التعبير الموسيقي للفظ، بلغت من التمام الفني مبلغاً كبيراً، وعلة ذلك إنما جاءت من ألها صناعة كاملة ولكنها خفية، حتى ألها تفرق النفس فيما يشبه الإلهام الشعري، مما نجد معه أنفسنا أمام فيض من الإحساس بجمال الشعر.

وقد استطاع شعراء هذا العصر أن يكتفوا ألفاظهم ويطوعوها، فبلورت صورهم، وتوسّعوا في استعمال الضمائر وتوسّعوا دعا إليه حب الشاعر التحرر من القيود التي يتقيد بها غيره، ولبت في شعرهم خطاب الاثنين، وفي ذلك مجال لعمل الخيال، وفيه ترك المجال للإلهام والإيماء مفتوحاً طلقاً، يخلص فيه الشاعر إلى التخيل والتخييل جميعاً: التخيل لنفسه، فتستنس في الوحدة، ويجد فيه صاحبه ما يشبه الشكوى يثبها إلى ذاته.. والتخييل لغيره، فيجد فيه منسجاً لحواطره، وتصورات وأوهامه.

وقد تحدثت عن الصورة الفنية في شعر شعراء العصر الجاهلي، وهي أداة تبدأ
بالتشبيه وتنتهي بالقصة الرمزية، وفي الفصول السابقة نماذج من ذلك، ونقرأ لما جاء في
الشعر الجاهلي من انجاز لزهير بن جنان، الشاعر القديم:

واستدارت رحي المنون عليهم يُلَيِّثُ مِنْ عَامِرٍ وَجَنَابِ

ويشد المزق العيدي:

تَبَيَّنَ الْهَمُومُ الطَّارِقَاتُ يَغْرُنَنِي كَمَا تَعْتَرِي الْأَهْوَالُ رَأْسَ الْمُطَلِّقِ

ويقول مرة أخرى:

لا تَرَانِي رَاتِعاً مِنْ مَجْلِسٍ فِي لَحُومِ النَّاسِ كَالسَّبْعِ الضَّرْمِ

ويقول المتلمس مخاطباً قيراً:

كَانَ الَّذِي غَيَّبْتَ لَمْ يَلْهُ سَاعَةً مِنَ الدَّهْرِ وَالْدُنْيَا لَهَا وَرَقٌ نَضْرُ

كما أن من فنون الصورة أيضاً ما نسميه بالتشبيه القصصي، وهو التشبيه الطويل،
ويتمثل ذلك في قول ربيعة بن مقروم وهو يصف ناقته السريعة مشبهاً إياها بعير يطرده إناءه،
وقد تركهن عطاشاً زماناً طويلاً، حتى إذا لحقن بالماء لم يكدن يقربنه حتى أرداهن الصائد،
فراحت من الذعر تفري الأديما:

كَأَنِّي أَوْشَحُ أَنْسَاعَهَا لَقَبٌ مِنَ الْحَقَبِ جَانِبَا شَتِيمَا

يَحُلِّيْ مِثْلَ الْقَفَاذِلَا ثَلَاثًا عَنِ الْوَرْدِ قَدْ كُنْ هَيْمَا

إلى أن قال:

فَأَخْطَاهَا فَمَضَتْ كُلُّهَا تَكَادُ مِنَ الدُّعْرِ تَغْرِي الْأَكِيمَا

وكذلك يفعل عبيد في وصف راحلته، ويفضل فيه تفضيلاً يخرج التشبيه مخرج القصة..

ويفضل لبيد في وصف حال حمار الوحش تفصيلاً يطمعك على نوع مما يجري بقلبه من انفعالات الغيرة والحرص على أنثاه، وهو إذ يفعل ذلك يتبع تلك الانفعالات النفسية الطارئة على الذكر في حالته هذه تبعاً دقيقاً والياً، ويصف من أحواله وأحوال أنثاه، ما لا مرء في أن عناصره مستمدة من إحساسات صاحب الشعر نفسه، وتجاربه، وهو يفعل ذلك لكي يلقي الضوء على مبلغ النشاط الذي تتحلى به راحلته في رحلته الشاقة التي لا تقف مشقتها عند حد، والتي يقدم عليها متصلياً بما عن هاجرته.

ولا يكفي لبيد بهذه الصورة في تشبيه راحلته، ولكنها يشبهها أيضاً بالبقرة الوحشية التي نكدت ولدها بعد أن تركته تابعة قطيعها، فافترسته الذئاب الكواسر. فلما فقدته عادت باحثة عنه، حيرى والده، جازعة، تروح هنا وهناك، يترد بغامها بين كتبان الرمال، تحاول أن تجد ابنها فلا تجده. ومعنى النهار، يحط الليل، ويسيل المطر يروي الرياض، ويستحدد على جانبي ظهرها، متواتراً لا ينقطع في الليل المظلم البهيم، الذي حجب فيه الغيوم السجوم، فيشد خوفها، وتأوى إلى جذع شجرة قالص، قد نبت في أصل كتيب منعقد من كتبان الرمال بمعدة عن مواطن الأقدام والمخاوف، وتلبث هناك برهة، موزعة بين مطلب الحياة، ومطلب الأمومة، في حيرة من أمرها أتحمى نفسها، أم تبحث عن طفلها؟ ولكن الأطفال مجسة منجلة، فهي في حيرة من أمر لبنها، أين تذهب به، وقد أودع في ضرعها لابنها، حيرة لا تلبث معها أن تستجيب لدعاء الأمومة. فتسرح ملجأها، وتعود للعرض لما تعرضت له من قبل. وتضيء البروق ظلمة الليل فتبدو البقرة تحت ضياتها بيضاء تلمتع كأنها جمانة البحري سل نظامها.

وتظل في هذه الحيرة تتردد حول عدد ساعات سبع ليال كاملة وأيامها، حتى إذا دب اليأس إلى نفسها، وضر ضرعها، وجف لبنها، فاجتمع عليها اليأس من لقاء ابنها، وقطعت الطبيعة بينها وبين ابنها القطع الذي يمثل جفاف لبنها، في هذه اللحظة التي يبلغ فيها الضعف البشري بالألم ذروته، وتكاد تنحطم عنده أعصاب أقوى الكائنات، يتليها القدر

بالصيد، وهي لا تعرف مكنه، ولكنها تدرك إدراكاً غريزياً أن هناك خطراً يهددها، فهي ترهف السمع مرتاعة، تتحسس صوت الإنسان، والإنسان مقامها مثل هذه القصة نوع من الصورة يتخذ منها الشاعر مرآة يعكس عليها صورة أمر آخر، فهو يركب إلى غايته مثل هذه القصة التي يجعل أبطالها من الحيوان.

ومن ثم استخدم هذه الصورة من صور الأداء في أغراض أخرى مع عدم التصريح بالتشبيه، وهذا هو التطور الذي حدث في شعر هذا العصر، ونجد هذا التشبيه القصصي مستخدماً عند هوميروس.

كذلك تعتبر القصص الغرامية لون من ألوان التصوير الرمزي الذي تحدثت عنه في فصل الرمز والصورة من هذا المؤلف، فقد أشرت إلى الجديد في الصورة، والتطور فيها، وأن القص عندهم صورة من صور التعبير الرمزي، أي أنها نوع من المجاز.

وكذلك نرى أن شعر هذه الفترة قد تناول من شئون الحياة ومشاعرها ومظاهرها، كل ما كان يمكن أن يتعلق به الشعر عند قوم كهؤلاء، مرت بهم عهود طويلة رفيعة من الحضارة واستقلال الشخصية. نجد ذلك في أساليبه وموضوعاته، وصور الأداء فيه، كل ما وجد في الشعر عند الأمم الأخرى.

قال عمر بن الخطاب: "كان الشعر علم قوم، لم يكن لهم علم أصح منه".

وعن ابن الأعرابي قال: "لم يصف أحد قط الحيل إلى احتاج إلى أبي داود، ولا وصف الحُسْر إلا احتاج إلى أوس بن حجر، ولا وصف أحد نعمة إلا احتاج إلى علقمة بن عتبة، ولا اعتذر أحد في شعره إلا احتاج إلى النابغة الذبياني".

وقال أبو عمرو بن القلاء: "ما انتهى إليكم مما قالته العرب إلا أقله، ولو جاءكم وقرأ لجاءكم علم وشعر كثير".

الهوامش

- (١) حور: جمع حوراء وهي البيضاء . مقصورات: قصرون على أزواجهن فلا يعين لهم بدلا . في الخيام: في بيوت من در مخوف .
- (٢) عين: جمع عينا وهي النجلاء العين في الحسن . كأمثال اللؤلؤ: في صفاء بياضهن . المكنون: الذي قد صين في كفن .
- (٣) تطور الصورة .
- (٤) تطور الصورة .
- (٥) تطور الصورة .
- (٦) رأى الدكتور ابراهيم عبد الرحمن .
- (٧) تطور الصورة .
- (٨) تطور الصورة .
- (٩) تقرو: تقصد . السيل: شجر .
- (١٠) الأشعث: الوتد الذي تشد إليه حبال الخيمة . السقى: الطائش الخفيف
- (١١) بركة: اسم مكان .
- (١٢) مصر: شديد .
- (١٣) رمى بهم: رمى بنظرة .
- (١٤) تطيق: تحمّل .
- (١٥) رأى الدكتور ابراهيم عبد الرحمن .

-
- (١٦) تطور الصورة .
- (١٧) تطور الصورة .
- (١٨) تطور الصورة .
- (١٩) عوج:مرا . شوكان:موضع باليمن كثير النخل . صرام النخل:قطع ثمره .
- (٢٠) تطور الصورة .
- (٢١) تطور الصورة .
- (٢٢) سحام:واد باليمن . عمايتين:مقني حماية،جبل . ذو إقدام:جبل .
- (٢٣) تطور الصورة .
- (٢٤) تطور الصورة .
- (٢٥) سقط اللوى ودخول وحومل:أسماء أماكن .
- (٢٦) رأى الدكتور ابراهيم عبد الرحمن .
- (٢٧) صرمي:فراثي وقطع ما بيننا .
- (٢٨) سرب:جماعة .
- (٢٩) هوت:تفتت .
- (٣٠) مصطل:شديد الحرارة .
- (٣١) المكرعات:من النخل الثابت على الماء .
- (٣٢) أفر وأوفر:استقر وحمل ثمرا كثيرا . قصر:تدلى وطلب أن يجنى .

- (٣٣) رأى الدكتور ابراهيم عبد الرحمن
- (٣٤) تبصر: انظر
- (٣٥) كذبت: أعطأت .
- (٣٦) الطلا: ولد الظبية . ميثاء: أرض سهلة . محلال: يكسر نزول الناس بها . منصبا: نفرا متسقا .
- (٣٧) غشيت: نزلت . البكرات: جمع بكرة مياه وكذلك عارمة . برقة: بقعة يحالط حجارها السود ومل أبيض . العيرات: الحمر الوحشية .
- (٣٨) القراب: جفن السيف . التمرق: الوسادة . الخقب: الألسن الوحشية البيض الأعجاز واحد قحباء . حبال: جمع حائل وهي السق لم تحمل في منبتها . الطروقة: المسعدة للضراب . كذود الأجير: الذود من الإبل بين الثلاث والعشر . الأشرار: القويوات النشاطات . الضرائر: الأبن . كذلك الزج: كحد الرمح الأسفل . ذو ذمراوات: صاحب زجر ودفع بشدة وعنف . اليهمى: نبت . جعدة حيشة: ندبة شديدة الخضرة . السيرات: الباردة .
- (٣٩) النعف: المكان المرتفع . بدلان: موضع . روان: ناظر . الكمران: عود الطرب: الأقب: الفرس الضامر .
- (٤٠) غول وأعلس: جبال . الأعصى: الفحل من الجمال .
- (٤١) أنف: لم يشرب من دها أحد قبله . الموم: مرض أشد من الجدري .
- (٤٢) رأى الدكتور محمد عبد المطلب .
- (٤٣) إرزامها: صوقا الشديد . الجود: المطر وكذلك الرهام . الدجن: إلباس القيم آفاق السماء . الإرزام: التصويت . الأيهقان: نبت كالجرجير . عوذا: حديثات

- النتاج الواحدة عائد . البهام: أولاد الضأن . القطن: جمع قطن وهو الجماعة .
الصرير: صوت الباب والرحل . الرجل: الجماعات، الواحدة زجلة .
- (٤٤) الرمام: جمع الرمة وهي قطعة من الحبل خلقة . قيد: بلدة . الخجير والفردة: جبلان ورخام أرض
- (٤٥) جذام: قطع .
- (٤٦) تطور الصورة .
- (٤٧) نوى: حفر .
- (٤٨) المهود هنا الأمطار . السمان: الأصابع .
- (٤٩) عفا: دارسا .
- (٥٠) الحلال: بطانة تتأكل مع القدم .
- (٥١) هم جمع: عامرة .
- (٥٢) يسفح: يزل بشدة، وغرارة .
- (٥٣) آياتها: أماكنها .
- (٥٤) معارفها: ما كان معروفا منها .
- (٥٥) منسدلا: الشعر هنا .
- (٥٦) الدوارس: القديعة .
- (٥٧) سح سجم: غزير .
- (٥٨) قفر: خالية .

(٥٩) جرم: ماء والقنان جبل واخرن ما غلط من الأرض . السويان: الأرض المرتفعة .
الزرقعة: شدة الصفاء .

(٦٠) ليك: مختلط . العرك: البحارة أو الملاحون مفردا عركى . مقورة: حاضرة . لا
شوارها: لا متاع عليها . الأكوار: جمع كور وهو الرجل . الورك: جمع وراك وهو
ثوب يشد على رجل الدابة .

(٦١) مرورة: التي لم تثبت شيئا . الأسباط: البالية . المود: الإبل التي معها أولادها .
المجان: الكرام . الشرف: المرتفع من الأرض

(٦٢) الأرقم: الحية التي فيها نقط .

(٦٣) غوج: واسع الجلد . أنضى: أهزل . الزفيف: مشى فيه تقارب . الوضع: سير
سريع .

(٦٤) مشكوم: مثاب . التزيديات: فيساب والمكوم المشعود بشوب . العقيل
والرقم: ضربان من الوشى فيهما حرة . مدموم: مطلق . المشوم: المسك . فارة
المسك: دابة صغيرة يؤخذ منها المسك .

(٦٥) المقائم: الإبل العظام أو المراكب الواسعة . الصرائم: قطع الرمل ومفردا صريمة
الشنبر: اللؤلؤ الصغير والجزع الحرز وطفار بلد باليمن . المسدلات: الذوائب
المسترخية من الشعر .

(٦٦) أحقب: حمار وحشى . القارب: المسرع نحو الماء . مساوف: مواضع يشمها .
القيود: الأنان الطويلة . السراة: الظهير . صفا مدعن: صخر أملس والمدهن نقرة
في الجبل . الزحالف: جمع زحلوفة وهي مكان منحدر أملس . حقاء: يعضاء .
صميج: طويلة . ندب: جمع ندبة وهي أثر الجرح الباقي على الجلد . الزر: العض .
منسف: فم الحمار . الوقط: حفرة في الجبل . حلاها: طردها . أحقت: ضممت .

الشراسف: أطراف الأضلاع . السنى: كل شجر له شوك الواحدة سفاة .
 القرىان: مسايل الماء . عب: ارتفع و طال . الأصائف: جمع أصلف وهى الأرض
 الصلبة . القارات: جمع قارة وهى الجبل الصغير . رينة جيش: طليعة جيش .
 التهويل: لون من الطقوس الوثنية . نأد: تراب ندى . القراطف: جمع قرطف وهى
 القטיפفة المخملة . صباح: اسم قبيلة . مدمرا: يريد صادا مدمرا . الناموس: البيت
 الذى يعده الصياد ليختبئ فيه . صد: الصدى العطشان . السمائم: الرياح الحارة
 جمع صوم . شاسف: ضامر يابس . أزب: كثير الشعر . شفن البنان: خشن
 الأصابع غليظها . الجنادف: الجافى القصر المجتمع الجسم . القترات: جمع قرة
 قهى بيت الصياد . خاسف: مهزول جائع . طقاطف: أطراف الأضلاع . القارى
 والبارى والراصف كلها للسهم . اللؤام: الملتمة . شارف: سهم طويل .
 ضالة: شجر السدر . جائف: الذى يصيب الجوف . النضى: السهم .
 المعكم: الانتظار . الغضراء: الأرض الخضراء . قنب: خشب الرحل . جأها: غليظا .
 سائفا: من السوف وهو الشم .

(٦٧) تطور الصورة .

(٦٨) كره لكم بمعنى كرهه .

(٦٩) هون: قتل وسهل .

(٧٠) من يعص: يخالف .

(٧١) من المصادر .

(٧٢) كتاب النابغة الذبياني لعمر الدسوقي .

(٧٣) تفسير .

(٧٤) أيام العرب .

- (٧٥) أيام العرب .
(٧٦) أيام العرب .
(٧٧) أيام العرب .
(٧٨) أيام العرب .
(٧٩) تيزل: تفرق وتشتت .
(٨٠) تضر: تشتعل .
(٨١) حبيها: خندقا
(٨٢) خير البداة: أشرفهم .
(٨٣) ضروس: شديدة .
(٨٤) تطور الصورة .
(٨٥) عتادى: عدنى .
(٨٦) أيام العرب .
(٨٧) برقة صادر: اسم مكان .
(٨٨) ضراوى: بأسى .
(٨٩) عصائب: فرق وجهاعات .
(٩٠) قيت: منعت .
(٩١) مسلوب: لا حيلة له .

(٩٢) غزال: قليات التجربة .

(٩٣) شيمة: صفة .

(٩٤) تطور الصورة .

(٩٥) هامش ديوان النابغة الذبياني .

(٩٦) منتهيا: تاركا

(٩٧) سائل: سل .

(٩٨) حصي: عدد .

(٩٩) اللمخلف: الذي يغيث الناس وقت الشدة . تحوط: من أسماء السنة الجديدة .
عائد: ناقة والريع الفصيل الذي ينتج في الربيع . البطان: حزام القصب .
الكميع: الضجيع المتلف في الكساء . الهيدب: الذي يلبث ثيابا ممزقة .
العيام: الثقل اللسان . السقب: ولد الناقة عند ولادته وكذلك الفرع .
أودي: هلك . الإشاحة: الخلر . البدع: الأحداث وعقائم الأمور . المدم: الصوب
المائي وذات المدم الفقيرة . التولب: ولد الحمار . الجدع: السى الغداء .

(١٠٠) اجون: يخادعون . نشاج مترع: زق ملئ خرا . نص العيس: ركوب الإبل .
سوف اخود: شم الغادة الحسناء .

(١٠١) اللهم اجر: الجيش الثقيل الممتد في سيره . القحم: الكثيرة من الأموال .
الرغاب: الواسعة .

(١٠٢) تطور الصورة .

(١٠٣) تطور الصورة .

- (١٠٤) تطور الصورة .
- (١٠٥) الأسا:الدواء . العوالي:الرماح . غرت:ضعفت . الأربعى:الكيريم والصلت
الماضى إلى هدفه .
- (١٠٦) أهديت مدحى:قدمت شعزى .
- (١٠٧) مسهد:أرق قلن .
- (١٠٨) سقم:مرض .
- (١٠٩) المجتغون:المصلحون .
- (١١٠) أتوه:حصلوا عليه .
- (١١١) نوافله:عطاياء .
- (١١٢) يصالع:يداهن .
- (١١٣) تزود:استعد .

الهوامش

- (١) سورة الرحمن ٧٢م
- (٢) سورة الواقعة ٢٢ك
- (٣) لباقلاى: إعجاز القرآن تحقيق السيد احمد صقر - دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٣ ص ١٥٨.
- (٤) ابن قتيبة: الشعر والشعراء تحقيق أحمد شاكر - دار المعارف بمصر ١٩٦٧ ص ٧٤ - ٧٦.
- (٥) ابن رشيق: المعلة هندية بمصر ط١ سنة ١٩٢٥ ص ١٥٠.
- (٦) د. ابراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلى "قضاياها الفنية والموضوعية" - مكتبة الشباب بمصر سنة ١٩٧٩ ص ٣٤٧.
- (٧) د. عز الدين اسماعيل: مجلة الشعر العدد الثمانى فبراير سنة ١٩٦٤.
- (٨) د. مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربى - دار القومية بالقاهرة سنة ١٩٦٥ ص ٢٣٧.
- (٩) الروائع ص ١٣٩-١٤١.
- (١٠) الروائع ص ١٤٣
- (١١) المعلقات السبع: ص ٢٠٨
- (١٢) د. يوسف خليف : الروائع من الأدب العربى ج ١ العصر الجاهلى - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٣ ص ٢٤٠.

- (١٣) الأعلام الشنمري: أشعار الشعراء الستة الجاهليين ج ١، ط ٣ - تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الأفاق الجديدة - بيروت سنة ١٩٨٣ ص ١١٣.
- (١٤) أحمد الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر ط ١ - دار الكتاب العربي - دمشق - سوريا سنة ١٩٨٣ ص ١٤٥.
- (١٥) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي ص ٢٧٩.
- (١٦) الإحساس بالجمال: ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ص ١٧٩.
- (١٧) د. حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي ص ٢٠٥، ٢٠٦.
- (١٨) الشعر الأندلسي: ترجمة د. حسين مؤنس ص ٨٧.
- (١٩) الأعلام الشنمري: الشعراء الستة ج ١ ص ٩٤.
- (٢٠) ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج ١ تحقيق أحمد محمد شاكر دار المعارف بمصر سنة ١٩٦٦ ص ٧٥.
- (٢١) أين رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية - القاهرة سنة ١٩٥٥ ص ١٣٧.
- (٢٢) امرؤ القيس: الديوان، ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشافي - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان سنة ١٩٨٣ ص ١٥٥-١٥٦.
- (٢٣) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء ط ١ - شرح محمود محمد شاكر - دار المعارف المصرية - القاهرة سنة ١٩٥٢ ص ٤٧٦.
- (٢٤) د. أحمد الخوري: الغزل في العصر الجاهلي - القاهرة مطبعة لحضة مصر سنة ١٩٦٢ ص ٢٧١ ومقاله في مجلة الثقافة القاهرية العدد ٥٤ (مارس سنة ١٩٧٨).

(٢٥) ديوان امرئ القيس: ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشافي ط١- دار الكتب
-بيروت- لبنان سنة ١٩٨٣ ص ١١٠.

(٢٦) انظر د. ابراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي ص ٢٨١-٢٩٦.

(٢٧) ديوان امرئ القيس : ص ١١٣، وانظر د. شوقي ضيف، العصر الجاهلي ص ٢٤٩.

(٢٨) ديوان امرئ القيس : ص ١٢٠، وانظر د. شوقي ضيف : العصر الجاهلي ص ٢٦٢.

(٢٩) الديوان ص ١٢٣ وانظر د. شوقي ضيف العصر الجاهلي ص ٢٦٤.

(٣٠) انظر د. شوقي ضيف : العصر الجاهلي ص ٢٦٤.

(٣١) انظر د. شوقي ضيف العصر الجاهلي ص ٥٩-٦٠.

(٣٢) الديوان : ص ٥٩ - ٦١.

(٣٣) د. ابراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي ص ٣٠٥-٣٠٦.

(٣٤) الديوان : ص ٣٠.

(٣٥) ديوان امرئ القيس ص ١٢٣.

(٣٦) ديوان امرئ القيس: ص ١٢٣.

(٣٧) ديوان امرئ القيس: ص ٥٠.

(٣٨) الديوان: ص ٥١.

(٣٩) ديوان امرئ القيس ص ١٦٥-١٦٦.

(٤٠) الديوان ص ٨٥-٨٦.

- (٤١) ديوان امرئ القيس ص ١٥٦-١٥٧ .
- (٤٢) محمد عبد المطلب مصطفى : مجلة فصول (تراثنا الشعري) المجلد الرابع - تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب - العدد الثاني يناير /فبراير/ مارس سنة ١٩٨٤ ص ١٦٢ .
- (٤٣) المعلقة العشر ص ٩٦-٩٧ والمعلقة السبع ص ١٢٠-١٢٧
- (٤٤) المعلقة العشر ص ٩٧-٩٨-١٠٢
- (٤٥) المعلقة السبع ص ١٢٨-١٣٠، ص ١٤٤
- (٤٦) الزوزني: شرح المعلقة السبع تحقيق فاروق الدرة - منشورات مكتبة المعارف - بيروت - لبنان - د.ت ص ١٠٨، ١٠٩ .
- (٤٧) د. ابراهيم عبد الرحمن: العصر الجاهلي ص ٢٩٧ .
- (٤٨) المفضل الضبي : المفضليات ص ٢٨١ .
- (٤٩) د. يوسف خليف: الروائع من الأدب العربي عا العصر الجاهلي - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٣ ص ١٤٣ .
- (٥٠) السابق ص ١٦٧ .
- (٥١) د. ابراهيم عبد الرحمن: العصر الجاهلي ص ٣٠١
- (٥٢) المفضل الضبي : المفضليات ص ٢٤١ .
- (٥٣) السابق ص ١٣٢ - ١٣٣
- (٥٤) السابق ص ١٨١ .
- (٥٥) السابق ص ٢١٣ .

- (٥٦) د. يوسف خليف : الروائع من الأدب العربي ص ١٩٨
- (٥٧) المفضل الضبي : المفضليات ص ٢٢٩
- (٥٨) المفضل الضبي : المفضليات ص ٢٣٧
- (٥٩) د. شوقي ضيف : العصر الجاهلي ص ٣١٦.
- (٦٠) د. يوسف خليف : الروائع ص ٣٤٣ - ٣٤٤
- (٦١) المفضل الضبي : المفضليات ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .
- (٦٢) المفضل الضبي : المفضليات ص ٣٤٥ وانظر د. ابراهيم عبد الرحمن الشعر
ص ٣٠١ - ٣٠٥
- (٦٣) المفضل الضبي : المفضليات ص ٤٠٧
- (٦٤) الروائع ص ١٧٣ .
- (٦٥) السابق: ٢٠٣ .
- (٦٦) د. يوسف خليف : الروائع: ص ٣٠٠-٣٠٥
- (٦٧) د. شوقي ضيف : العصر الجاهلي ص ٦٥
- (٦٨) سورة البقرة ٢/ ٢١٦ م
- (٦٩) د. يوسف خليف : اروائع من الأدب العربي ج ١ ص ٤٦٣.
- (٧٠) د. شوقي ضيف : العصر الجاهلي ص ٣٢٥.
- (٧١) لم يرد ذكر لبني غطفان قبيل القرن السادس.

- (٧٢) عمر الدسوقي: النابغة الذبياني ط٦ - دار الفكر العربي- القاهرة سنة ١٩٧٥.
- (٧٣) أثر جلوته إلى نعيم، أغار عليهم العامريون فأنصروا دون أن يوقفوا في الثأر من الخيلوت بن خالد لأنه كان قد فر.
- (٧٤) يوم " المريقب" كان أول يوم بينهم، وقد عقد صلح على أثره ويوم ذى " حس" كان اليوم الثاني وانصر فيه الديانيون.
- (٧٥) م أحلاف الديانيين الدالمون، وكانوا يقطنون المنطقة الشمالية الغربية على أطراف نجد والحجاز وهم من أتباع المناذرة وكان النابغة يحرر أسراهم لدى الغساسنة.
- (٧٦) تعرف هذه الأيام بذات الجراجر.
- (٧٧) كان بنو نعيم يقطنون المنطقة الشمالية الشرقية من بادية نجد أى أنهم يجاورون بنى أسد أما بنو عامر فكانوا يتجمعون شرق الجبال التي تفصل قمامة عن نجد.
- (٧٨) كلاهما من بنى ذبيان تحملا ذيات القتلى ومدحهما زهير بن أبي سلمى.
- (٧٩) المعلقات السبع ص ١٠٣-١٠٦.
- (٨٠) السابق ص ١٠٨-١٠٩ وانظر د. شوقي ضيف، العصر الجاهلي ص ٣٦١.
- (٨١) د. يوسف عفيف: الروائع من الأدب العربي ص ٣٣٨-٣٣٩.
- (٨٢) الأعلام الشتمرى: أشعار الشعراء الستة ج ١ ص ٢٧٥-٢٧٦، وانظر د. شوقي ضيف، العصر الجاهلي ص ٣١١.
- (٨٣) الأعلام الشتمرى: أشعار الشعراء الستة ج ١ ص ٢٩٢ وانظر د. شوقي ضيف، العصر الجاهلي ص ٣٠٩.
- (٨٤) انظر الدكتور طه حسين في الأدب الجاهلي ص ٢٧٢.

- (٨٥) انظر د. طه حسين ص ٢٧٧-٢٧٨.
- (٨٦) د. طه حسين: في الأدب الجاهلي ط١٥- دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٤ ص ٣٠٠.
- (٨٧) ديوان النابغة الذبياني: ص ٩٨-١٠٠.
- (٨٨) السابق ص ٥٤.
- (٨٩) الديوان ص ٤٢-٤٤ وانظر د. شوقي حنيف، العصر الجاهلي ص ٢٨٢.
- (٩٠) الديوان ص ٧٥-٧٦ وانظر د. شوقي حنيف العصر الجاهلي ص ٢٧٠.
- (٩١) الديوان ص ٥٢-٥٣.
- (٩٢) الديوان ص ١٣٩-١٤٠.
- (٩٣) الديوان ص ٤٦، ٤٧، ٤٨ * وانظر د. شوقي حنيف، العصر الجاهلي ص ٢٨٥.
- (٩٤) د. شوقي حنيف: العصر الجاهلي ص ٢٨١.
- (٩٥) محمد أبو الفضل ابراهيم: من شرح الأعلام الشتمري للديوان ص ٥٤ هامش.
- (٩٦) انظر د. شوقي حنيف- العصر الجاهلي ص ٣٥٠-٣٥٢.
- (٩٧) د. شوقي حنيف العصر الجاهلي ص ٣٥٣.
- (٩٨) د. شوقي حنيف العصر الجاهلي ص ٣٥١.
- (٩٩) الروائع ص ٢٨٨ وانظر د. طه حسين في الأدب الجاهلي ص ٢٧٩.
- (١٠٠) الديوان ص ٩٩-١٠٠.
- (١٠١) الديوان ص ٤٣.

- (١٠٢) د. جابر عصفور، الصورة الفنية ص ٣٥٤، وانظر الحيوان للجاحظ .
- (١٠٣) ابن سينا : الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة سنة ١٩٥٤ ص ٨٨ - ٨٩ .
- (١٠٤) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء، وسراج الأدياء ط٢، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - بيروت سنة ١٩٨١ ص ٧٢ .
- (١٠٥) الروائع ص ٥٣٩ .
- (١٠٦) انظر د. شوقي ضيف - العصر الجاهلي ص ٣٤٩ - ٣٥٠ .
- (١٠٧) الشعراء الستة ج ٢ ص ٢٥٨ .
- (١٠٨) السابق: ص ٢٥٣ .
- (١٠٩) انظر د. شوقي ضيف العصر الجاهلي ص ٣١٢ والشعراء الستة ج ١ ص ٣٠٧ .
- (١١٠) الأعلام الشتمى: أشعار الشعراء الستة ج ١ ص ٢٩٦ .
- (١١١) السابق ص ٣١١ وانظر د. طه حسين العصر الجاهلي ص ٢٨٩ .
- (١١٢) انظر د. طه حسين - العصر الجاهلي ص ٢٨٨ - ٢٨٩ .
- (١١٣) انظر د. شوقي ضيف - العصر الجاهلي ص ٣٠٠ .

الخاتمة

لا يزال الشعر الجاهلي في حاجة إلى وقفات ودراسات، لبيان مختلف جوانبه وقضاياه الفنية وقد تناوله الكثيرون من زوايا متباينة، ودارت أفكار بعضهم حول الدراسات النحوية، وأفكار البعض الآخر حول النواحي البلاغية، وغيرهم حول الدراسات الثقافية والاجتماعية والانسادية، وكثير من البحوث والمؤلفات دارت عن شخصيات الشعراء وطبائعهم وانشائهم وما إلى ذلك مما نعرفه من كتب الأدب والتاريخ.

ويأتي البحث عن - تطور الصورة في الشعر الجاهلي - كفضية من قضايا القصة التي يجب النظر إليها ودراستها بشيء من التفصيل، وقد رأينا في هذه الدراسة نماذج من شعر الشعراء الجاهليين - المتقدمين منهم والمتأخرين - في أهم الأغراض التي حرص عليها شعراء هذا العصر، وقمت بتحليل هذا الشعر تحليلاً موضوعياً، وفسرت الأبيات مبني على المنهج النقدي المعاصر، بعد أن بينت أقوال القدماء في أنواع الجاهز، وما أصبحت مفاهيمهم في هذا الميدان البلاغي، لتكون المقارنة واضحة بين ما سار عليه النقاد القدامى في تفسيرهم للأدب، وبين ما عليه المحدثون في نظرهم إلى القديم، وما لهم من اتجاهات حديثة في تحليل النصوص الأدبية، ولا يعني ذلك عدم الالتفات إلى الآراء السابقة، بل يجعلنا نقف عليها وقفة الناقد ليراه فهو الركيزة الأساسية للنقد المعاصر، من أجل ذلك جاءت صور الشعراء متأثرة بالوان الجاهز، وأخذت تنمو وتطور نتيجة لعوامل كثيرة تعرض لها بعض الشعراء فكانت لهم نظرة تخالف نظرة غيرهم، ومن هنا تنوعت صورهم وتعددت، وحملت أفكاراً جديدة تأثرت بثقافتهم وحضارتهم التي جاءتهم من مجرأهم في الأمصار المختلفة وعرضهم لتجارب ذاتية ميزهم عن غيرهم من الشعراء.

وقد ظهر تأثير الشعراء الجاهليين بتقلاتهم بين الملوك والأمراء الذين اتصلوا بهم في استعمالهم للكلمات والعبارات التي جاءت في شعرهم، بحيث اكتسبت ألفاظهم استعمالاً للكلمات الجديدة، واستخدمت كلماتهم استخداماً حضارياً إلى جانب مؤثرات البيئة البدوية.

ومن أجل ذلك حدث التطور في الصورة نتيجة لهذا التأثير، ولكننا لا نستطيع أن نقف على بدايات الشعر الجاهلي، حتى نفرق بين الصورة على أيدي السابقين وبينها على أيدي أصحاب التجارب والصولات والجولات من الشعراء المتأخرين، وليس من شك في أن الصورة في تأليفها أصبحت تحمل قيما، وأصبحت قيمتها بقدر ما تحققه من أثر في نفس قارئها، وما توحى إليه. وقد وجدنا فيما عرضنا له من شعر تطورا في الصورة، بالتشبيه إلى الاستعارة، وبالصورة الجزئية إلى الصورة الكلية وبالسرد القصصي عند الشعراء أمثال أوس بن حجر وزهير وامرئ القيس والنابغة وعنترة بن شداد، وربيعة بن مقروم الضبي والنابغة الديلمي وغيرهم.....

وقد اختلف الشعراء الجاهليون في استخدامهم لصورهم في أغراضهم الشعرية، كل حسب ظروفه والمؤثرات التي تأثر بها، فمثلا صورة الأطلال يشترك فيها الشعراء جميعا وكذلك صورة المرأة، ولكن لكل شاعر صورة التي يرتبها بعناصر جديدة، وتبعا لأسفاره، وتمدى قدرته على التأثير بالحضارات أو ما يحيط به من مشاهدات، وما يصادفه من مواقف وما يكتسبه من مهارات فنية ومن هنا يكون التباين والتمايز في استخدام الصورة عند الشعراء.

ولقد تطورت الصورة عند غالبية الشعراء المتأخرين في العصر الجاهلي، وعرجت صورهم نتيجة لتفاعلهم وتأثرهم لتعطينا معنى ما كنا لنصل إليه لولا حس الشاعر، وتمككه من التغلغل في أعماق الكون، وفي أعماق النفوس، ومن هنا أيضا تكون فاعلية الصور عند الشاعر.

إن الشاعر نتاج البيئة التي يعيش فيها بلا جدال، والنص الجيد هو ثمرة هذا المبدع الذي أبدعته هذه البيئة، وعلى ذلك يكون الأدب صورة لصاحبه وبيئته، لأن البيئة تنتج الأديب، والأديب ينتج النص الأدبي، وليس معنى ذلك أن نكون معنيين بالمضمون العام الذي تنشئه البيئة، وهل كل ما تنشئه البيئة مسار في قيمته الفنية ؟ إن الأشكال الفنية يتمثل فيها شاعر عن شاعر وإن التحدث بينهم، لأن كلا منهم له خصوصيته في نظراته للأشياء

الخيطة به، والناس جميعا في فترة ما يعيشون تحت ظروف واحدة، اجتماعية وثقافية وفكرية واقتصادية، وتأثرهم بها، ولكن لا تخلق منهم جميعا شعراء أو أدباء أو مفكرين أو علماء وإن كانوا يشتركون في الأحاسيس والمشاعر والتخيل، إلا أن منهم القادر على استغلال هذه المشاعر والأحاسيس في تصورهم للأشياء، ومنهم غير القادر على استغلال هذه القدرة في معرفة بواطن الأمور.

وليس من شك في أن خلود الصورة، يرجع إلى أهمية اللفظ الذي يعتبر الأساس والركيزة التي تكشف عن قدرة الشاعر على التوغل بحسه الممتد في قلب الطبيعة وإرتداد عالم الإنسان.

ولعل تطور الصورة الذي كشفنا عنه في الأبيات التي تناولناها جاء نتيجة الحضارة أو الفكر أو الثقافة التي تعرض لها الشاعر.

وقد عالج النقد القديم قضية الصورة معالجة تناسب مع ظروفه التاريخية، والحضارية، فعنى بالتحليل البلاغي للصورة، وتميز أنواعها وأنماطها المجازية، وانتهى إلى ما تحدته الصورة في المتلقي من لذة، وانفتحت إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر باعتباره إحدى خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره، فضلا عن أن الصورة كانت تفرض نفسها على وعي الناقد القديم في بحثه عن القضايا الأساسية التي تشغله.

والنهج الحديث الذي يتصل بقضية الصورة يتم بدراسة جوانب ثلاثة بالغة الأهمية : الخيال - طبيعة الصورة نفسها - وظيفة الصورة وأهميتها.

وقد وجدت عند الشعراء الذين قدموا صورهم عن المرأة والديار والناقة والرحلة وحركة الحيوانات فيها . والسحاب والمطر، إنما عمدوا إلى تطوير الصورة التي تركز على عنصر الزمن والتقابل والحركة، وهي العناصر التي أشار إليها المفكرون والأدباء المحدثون، بحيث أحسنا جمال الصورة في كل ما وصف من دقائق وجزيئات كونت كمالا في المشاهد والمواقف، التي تعرض لها الشعراء والتي واجهتهم.

وقد أحسنا دلالة الصورة الحسية والنفسية فيما تناولناه من شعر هذه الطبقة، واستطاعت الصورة الجديدة أن تكشف عن الأسرار التي يقيمها الشاعر بين عناصر الصورة، مفردة ومركبة ومكوناتها في المواقف المختلفة، وقد اعتمد الشعراء في صورههم على نقل صفات الأشياء بعضها إلى بعض، متأثرين بما حولهم من مؤثرات تصير من المصادر والمتابع الأساسية في تطوير الصورة .

وقد استحوذت الأطلال والناقة على كثير من مشاعر الشعراء وأحاسيسهم، ولذلك انتوا في وصفها، وأصبحت صورة الأطلال تمثل عندهم نموذجاً للخراب والموت، معلماً يمثل رحيل الشاعر صورة للمغيب واسترجاع ذكرياته، وأصبحت تعبيراً واضحاً عن حالته النفسية، وما ينتابها من هموم واضطراب وقلق .

وإذا كانت الناقة قد نالت من الشاعر قدراً كبيراً من العناية فإن المرأة كذلك أخذت عنده هذه الميزة، فهي تشكل العصر الأصلي في القصيدة، وهي الركيزة الأولى التي تستند عليها أغراض الشاعر . من أجل ذلك لجأ إليها كمخرج له من حقلته، فأخذ يصفها بكل مد يملك من وسائل وأدوات بحيث أحسنا جمال الصورة وتطورها في كل ما وصف من دقائق وجزيئات .

ويرجع الإحساس بتطور الصورة عند بعض الشعراء في العصر الجاهلي، إلى أنما الأنعام التي يتعكس فيها الشعور، والفكر، وعادات الأفراد وثقافتهم، كما تظهر فيها بصورة حية الحياة الاجتماعية والعقلية، وحضارة الأمة، ولأن الصورة تركيب دائم من فكر الشاعر وأفعاله وما يتأثر به، وبقدر تطور الصورة عند الشاعر بقدر ثقافته وحضارته، وبقدر اللحظات التي مارسها الشاعر في المواقف المختلفة .

إن النماذج الشعرية التي استندت عليها في هذه الدراسة - تطور الصورة في الشعر الجاهلي - تكشف عن اختلاف الشعراء في استخداماتهم للصورة، بحيث وجدنا هذا التطور يأخذ شكله الفني من شاعر لآخر بنسب متفاوتة لعل السبب فيها يرجع إلى استعدادات

الشاعر وقدرته على تطويع ملكاته في استكمال العناصر الأساسية للصورة، وشحنها بما يثير إحساسات ومشاعر المتلقي، فتارة نجد التنوع في الصورة، وتارة نجد الجدة والغرابة فيها.

ونستطيع أن نحس هذا التطور في الصورة من شاعر لآخر، بقدر ما يسير أغوارنا ويملك وجداننا، وقد مررنا على الكثير من الأغراض التي تناوَلها الشعراء، ورأينا كيف استطاعوا أن يسبحوا طاقاتهم في إرجاء المتلقي، وتقديم أفضل الأعمال على ساحة الفكر والفن، وقد استشهدت في بعض المواقف بأبيات لشاعر ما وعدت باستخدامها في سياق آخر، لكن بتناول مخالف، وقد دفعني إلى ذلك أن النص الأدبي يعالج أكثر من موقف، ومن ثم يصلح أن يكون شاهداً على الصورة في كل موقف من هذه المواقف، ومع أن تكددت في استخدام بعض الأبيات في غير موضع لما يحدثه ذلك من تساؤلات قد تكون في غير الصالح، لكني آثرت أن أكرر بعضها للتأكيد والإيضاح، وربما للاستفادة التي تشع القارئ وربما الدارس من قبله.

ولعلني هذه الدراسة آكون قد بلغت، وعذرا إن قصرت، فهي وإن لم تبلغ فرمما أعانت على فتح الأبواب للدارسين والباحثين في هذا المجال، وأستلم بعض الأدوات التي يمكن الاستعانة بها في مثل هذا الجانب - الصورة - الذي أشعر بمجده، وأحس بضرورته، لأننا الأساس الذي يركز عليه الشاعر، ومن ثم يكون تأثيره في المتلقي.

وقد اعتمدت في دراستي حول "تطور الصورة في الشعر الجاهلي" على تقسيمها إلى فصول أربعة، ومقدمة تشير إلى أهمية الدراسة، وخاتمة تتضمن النتائج التي توصلت إليها خلال دراستي، ومدى إمكانية تطبيق هذه النتائج على كل عمل فني في هذا المجال، ثم فهرس للمصادر والمراجع التي استخدمت مع بيان ما إذا كانت هناك دراسات نقدية حول هذا الموضوع، والآراء التي قبلت فيه قديما وحديثا، واتخذت الدراسة من المنهج النقدي الحديث محورا تدور حوله في معالجة القضية.

وقد تضمن الفصل الأول طبيعة الصورة ووظائفها، ونظر إليها من جوانب بلاغية ودراسة ما أسهم به اللغويون في تحديد مفهوم التشبيه وعلاقته بالشعر فضلا عن طبيعة اللغة

الشعرية، وما أسهم به المتكلمون والفلاسفة في هذا المجال، كما ينظر إلى الصورة من جانب علاقاتها بمدرجات الحس، وقدورها المتميزة على مخاطبة إحساسات المتلقى، وكان درس الخيال هو المدخل المنطقي لدراسة الصورة من خلال حرص الشاعر الشديد على الوضوح وإدراك التميز بين العناصر، والانفصال الكامل بين المدرجات، وهذا يسوقنا إلى الإشارة إلى التشبيهات والاستعارات. أما دراسة طبيعة الصورة نفسها فلأنها نتاج هذه الملكة، ونسيج متميز من العلاقات اللغوية، يقدم المعنى تقديمًا حسيًا، ومن ثم دراسة الصورة كوظيفة في العمل الأدبي وأهميتها للمبدع والمتلقى على السواء.

ويتناول الفصل الثاني في الصورة الجزئية حول مشاهد الليل والخمر والمرأة والناقصة والفرس، فالليل يدرك الكون ويلقى عليه وشاحه، يرى فيه بعض الناس ما عسى لهم في حياقم من هم أو كدر فيشعرون بالخزن والكآبة، ولا يكاد ليلهم يتقضى أو يزول، فهو طويل يقض مضاجعهم مما جعل الشعراء يشبهونه مرة بالبحر ومرة بالموج في شدته وقسوته، وقد يكون مصدر سعادة للبعض الآخر، كل حسب نفسيته وطبيعته وأثر الأحداث عليه، وقد عرف النابغة الذبياني - مثلاً - بلياليه، وأنه كان يجد المغموم تتلاحق عليه وتزعزكم في هذا الظلام، وكثرت شكواه من ليله المقلق لراحته، ومن أجل ذلك كان الشعراء يهربون من ضيقهم إلى المرأة أو الناقصة لعلهم يجدون راحتهم عندها، أو تسليهم عما هم عليه، فتحدثوا عنها ووصفوها وصفا رائعاً، ورسموا لها صوراً غاية في الدقة، إلى جانب متعهم الأخرى في مجالس الخمر والطرب والموسيقى، أما صورهم عن الفرس فقد نالت منهم رعاية كاملة حيث جعلوها أساسهم في معيشتهم وحياقمهم، وهى عمادهم في هذه البيئة، يستخدمونها في تنقلهم وفي حروبهم، وفي صيدهم، لذلك أخذت جانباً كبيراً في أشعارهم، في صورة جزئية متنوعة بينها الشاعر غالباً بناء تشبيهاً.

أما الفصل الثالث، فقد تحدث عن الصورة الكلية واللوحات المتكاملة، فرسم لوحة للسيل، ولوحة للصيد، ولوحة للصحراء، ولوحة للمرأة، لوحات متكاملة من خلال قصص الأحداث، وحكاية المواقف التي تعرف بصورة الحدث أو صورة الموقف، وهو ضرب من التصوير يغلب على شعر المتأخرين من شعراء العصر القديم.

لقد أخذت الصورة الشعرية عند شعراء هذا العصر تنمو وتتجدد على أيدي بعضهم ممن كان لهم السبق في التأثير بالخصاصات والثقافات المختلفة احيطة بهم. ومن خلال ممارستهم الحياتية، وعبراتهم الذاتية، وتجاربهم الشخصية.

أما الفصل الرابع فمن الرمز والصورة، وأول صورة كانت ترمز إلى الطفل والنظور الذي نلاحظه فيها، يرجع إلى اختلاف النظر إليها، رغم أنهم اتفقوا على اختفاء الديار، ورحيل الأحبة عنها، واتفقوا أيضا فيما حل بالمكان، ولكنهم اختلفوا في مشاعرهم وأحاسيسهم تجاه الأحداث والمشاهد.

ثم كان رمز الرحلة من خلال الصور التي عرضها الشعراء حول ركب النساء وفيهن محبوتهم التي جعلوا يكملون عيونهم بجمالها وزينتها، وأثر ذلك عليهم بعد الرحيل.

أما مشهد الصيد، فلا تكاد تخلو قصيدة جاهلية منه، فقد تباروا فيه، وجعلوا فتسهم كله في تصوير معاركه، حتى أصبحت أحداثه معروفة لقارئى هذا الشعر، ونتائج محسوسة لمن يمارس هذه المهابة.

وعن رمز البطولة، فهي مليئة في الشعر الجاهلى، كانوا يعتزون بشجاعتهم، ويفخرون يقوّم في المعارك والحروب التي تناسب بيتهم وتفق مع تقاليدهم وسعيهم من أجل العيش، وقد دفعهم ذلك أيضا إلى الفخر بأنسابهم وظهر ذلك في شعرهم كرمز لمكانتهم ومولتهم في هذا الوسط، وتبع ذلك حديث في إسقاط هذه المكانة عند الغير، ومن جهة ثانية الإشارة بالسادة والأشراف.

وقد خرجت الدراسة بهذا المعنى شاملة لحياة هذا العصر، وأحداث الشعراء ومواقفهم من خلال هذه البيئة حول كل ما يحيط بهم من رياح وأمطار وحيوانات ووحوش وطيور وزروع، إلى جانب ما وصفوه من عورة الأرض الصحراوية برمالها ووهابها ولجنادها، وكيف استطاعوا أن يقطعوها بنوقهم القوية الشديدة الصلبة التي صيرت على هجير الصحراء، وقسوة الحياة فيها، واجترار المموم التي كانت تعاودهم، مما نحا بهم إلى

اللجوء لثقبتهم، - وسلبتهم في هذه الفترة- ليجدوا عندها متفهم لما جعلهم يقتنون في رصمها ووصفها، كما لجأوا إلى المرأة، واستعانوا بها في تسليتهم عن خشقاتهم ومعاونتهم، وخرجت صورهم فيها بفتية فائقة لأنها هي مرفأهم الذي يحمون فيه، وكذلك كانت معارك الصيد في قصائدهم تشغل مساحات عريضة، يصبون فيها شاعريتهم وفتيتهم، فسمعنا من خلالها بصور حية نابضة بالحركة حول هذه المشاهد التي سيطرت عليهم. وقد حدث تطور في هذه الصورة عند شعراء هذه الطبقة، وظهر واضحاً عند من تأثروا بالحضارات الجديدة، وتنقلوا في البلدان المختلفة، فاختلف الشعراء في صورهم وفي استخدامهم لها في أغراضهم الشعرية، لكنها تطورت عند غالبيتهم، وخرجت صورهم نتيجة لتفاعلهم وتأثرهم لتعطينا معنى يغفل في أعماقنا.

المصادر

- ١- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق د. أحمد الخولي، د. بسدي طبانة دار النهضة مصر القاهرة- سنة ١٩٧٣.
- ٢- الأصفهاني : كتاب الأغاني. تحقيق عبد الكريم ابراهيم الغرابوي، إشراف محمد أبو الفضل ابراهيم مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٧٣
- ٣- الأصمعي : الأصمعيات. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون دار المعارف المصرية سنة ١٩٧٦.
- ٤- الأعشى : ديوان الأعشى الكبير. شرح وتعليق د. محمد محمد حسين دار النهضة العربية بيروت سنة ١٩٧٢.
- دار صادر بيروت-لبنان سنة ١٩٦٦.
- ٥- الأعلام الشتمري (يوسف بن سليمان بن عيسى): أشعار الشعراء السبعة الجاهليين ج١، ٢، ٣ ط٣ دار الآفاق الجديدة بيروت لبنان سنة ١٩٨٣.
- ٦- الأمدى : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري تحقيق السيد صقر القاهرة سنة ١٩٦١.
- ٧- امرؤ القيس: الديوان. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ط٣ دار المعارف المصرية سنة ١٩٦٥، ١٩٦٩.
- شرح ديوان امرؤ القيس. تحقيق حسن السندوي المكتبة الثقافية بيروت - لبنان سنة ١٩٨٢.
- ديوان امرؤ القيس ط١ ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبد الشافي دار الكتب العلمية بيروت لبنان سنة ١٩٨٣.

- ٨- ابن الأنباري: نزهة الألباء في طبقات الأدباء تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - القاهرة سنة ١٩٦٧.
- ٩- أوس بن حجر: الديوان. تحقيق د. محمد يوسف نجم ط٢ دار صادر بيروت لبنان سنة ١٩٦٧.
- ١٠- الباقلائي: إعجاز القرآن. تحقيق السيد أحمد صقر دار المعارف بمصر القاهرة سنة ١٩٦٣.
- ١١- التبريزي: شرح القصائد. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد مكتبة محمد علي صيح - القاهرة سنة ١٩٦٤.
- شرح ديوان الحماسة. تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي مكتبة محمد علي صيح وأولاده القاهرة سنة ١٩٥٥.
- ١٢- لعب: قواعد الشعر تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي مصطفى الباي الخلي القاهرة سنة ١٩٤٨.
- مجالس لعب. تحقيق عبد السلام هارون دار المعارف القاهرة سنة ١٩٦٥.
- ١٣- الجاحظ: الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون مصطفى الباي الخلي القاهرة سنة ١٨٤٨.
- البيان والبيان. تحقيق عبد السلام هارون ط٣ الخاني القاهرة سنة ١٩٦٨.
- رسائل الجاحظ. تحقيق عبد السلام هارون الخاني القاهرة سنة ١٩٦٥.
- ١٤- الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز): الوساطة بين المتنى وخصومه ط٢. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد الجاوي دار الكتب العربية القاهرة سنة ١٩٥١.

- ١٥- أبو حاتم الرازي: الزينة في المصطلحات الإسلامية . تحقيق حسين بن فيض الله
الهمداني القاهرة سنة ١٩٥٦.
- ١٦- حازم القرطاجاني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ط٢ . تحقيق محمد الحبيب بن
الخوجة بيروت سنة ١٩٨١.
- ١٧- الخطابي : بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق محمد
خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام دار المعارف بمصر القاهرة . د. ت.
- ١٨- الرازي (فخر الدين محمد بن عمر): الحصول في علم الأصول . تحقيق طه جابر
فياض العلوان رسالة دكتوراة مخطوطة كلية الشريعة والقانون بجامعة الأزهر، أكتوبر سنة
١٩٧٢.
- ١٩- ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر تحقيق محمد سليم سالم المجلس
الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة سنة ١٩٧١.
- تلخيص الخطابة تحقيق محمد سليم سالم المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة سنة
١٩٦٧.
- ٢٠- ابن رشي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده تحقيق محمد محي الدين عبد
الحميد ط٤ دار الجليل بيروت سنة ١٩٧٢.
- ٢١- الراغب الأصفهاني : مفردات ألفاظ القرآن ط١ : تحقيق صفوان داوودي دار
القلم دمشق سنة ١٩٩٢.
- ٢٢- الرضي (الشريف أبو الحسن محمد أحمد): تلخيص البيان في مجازات القرآن. تحقيق
محمد عبد الغني حسن عيسى الحلبي القاهرة سنة ١٩٥٥.
- ٢٣- الزمخشري : الكشاف، مطبعة الحلبي القاهرة سنة ١٩٣٨.

- ٢٤- زهير بن أبي سلمى : شرح ديوان زهير بن أبي سلمى . صنعته أبي العباس ثعلب السداس القومية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٦٤ .
- الديوان . نسخة مصورة عن طبعه دار الكتب المصرية سنة ١٩٤٤ السداس القومية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٦٤ .
- ٢٥- الزوزنى : شرح المعلقات السبع فاروق الدرة منشورات مكتبة المعارف بيروت لبنان د.ت.
- ٢٦- السكاكى (أبو يعقوب) : مفتاح العلوم . نسخة مصورة دار الكتب العلمية بيروت لبنان د.ت .
- مفتاح العلوم الخلى سنة ١٩٣٧ .
- ٢٧- ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء ط١ شرح محمود محمد شاكر دار المعارف المصرية القاهرة سنة ١٩٥٢ .
- ٢٨- ابن سنان الخفاجى : سر الفصاحة . تحقيق عبد المتعال الصعدي مكتبة صبيح القاهرة سنة ١٩٦٩ .
- ٢٩- ابن سينا : الخطابة . تحقيق محمد سليم سالم وزارة المعارف العمومية القاهرة سنة ١٩٥٤ .
- ٣٠- السيوطى : الإتقان فى علوم القرآن . المكتبة التجارية القاهرة د.ت.
- المزهر فى علوم اللغة . تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وآخرون عيسى الخلى القاهرة د.ت.
- ٣١- الشهرستانى : الملل والنحل . تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل مؤسسة الخلى القاهرة سنة ١٩٨٦ .

٣٢- ابن طباطبا العلوى: عيار الشعر. تحقيق محمد زغلول سلام منشأة المعارف الإسكندرية سنة ١٩٨٠.

٣٣- الطبرى : تاريخ الرسل والملوك ط٤ ج ٢ . تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم دار المعارف القاهرة سنة ١٩٧٧.

٣٤- عبد القادر الجرجاني : دلائل الإعجاز طبعة محمد رشيد رضا مكتبة القاهرة سنة ١٩٦١

المدخل تحقيق محمد بن تاويت المطبعة المهدية نطوان المغرب د.ت.

أسرار البلاغة . تحقيق هـ. ريتز - مطبعة وزارة المعارف استانبول- سنة ١٩٥٤.

الرسائل الشافية ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.

٣٥- عبيد بن الأبرص : الديوان . تحقيق د. حسين نصار مطبعة الباي الخلى القاهرة سنة ١٩٥٧.

٣٦- ابن قتيبة: أدب الكاتب. تحقيق محيى الدين عبد الحميد ط٤ مطبعة السعادة القاهرة سنة ١٩٦٣.

الشعر والشعراء . تحقيق أحمد محمد شاكر ط٢ دار المعارف بمصر القاهرة سنة ١٩٦٦، ١٩٦٧.

٣٧- قدامة بن جعفر : نقد الشعر . تحقيق كمال مصطفى ط٢ الخانجي والمثنى سنة ١٩٦٣.

٣٨- القرشى : جهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. تحقيق على محمد الجاوى دار لجنة مصر للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٦٧.

- ٣٩- القزويني : التلخيص في علوم البلاغة. تحقيق عبد الرحمن السيرقوقي دار الكتاب العربي عن طبعة مصر بيروت لبنان سنة ١٩٢٢.
- ٤٠- كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ج ١ ط ٥ دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٣.
- ٤١- ابن كثير : تفسير القرآن الكريم مطبعة البابي الحلبي القاهرة د.ت.
- ٤٢- ابن الكلبي: كتاب الأصنام. تحقيق أحمد زكي الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٩٧٥.
- ٤٣- ليد بن ربيعة العامري : الديوان . تحقيق إحسان عباس وزارة الإرشاد والأنباء الكويت سنة ١٩٦٢.
- ٤٤- المبرد : الكامل. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم مكتبة تحفة مصر القاهرة سنة ١٩٥٦.
- البلاغة. تحقيق رمضان عبد التواب دار مطابع الشعب القاهرة د.ت.
- ٤٥- الملقب العبدى : الديوان. تحقيق حسن كامل الصيرفي معهد المخطوطات العربية سنة ١٩٧١.
- ٤٦- ابن المديبر: الرسالة العلواء في موازين البلاغة، ضمن رسائل البلغاء تحقيق محمد كرد علي لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة د. ت.
- ٤٧- المرتضى (الشريف علي بن الحسين) : أمالي المرتضى. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم عيسى الحلبي القاهرة سنة ١٩٥٤.
- ٤٨- المزوباني : الموشح . تحقيق علي الجاوي القاهرة سنة ١٩٦٥.
- ٤٩- المرزوقي : شرح ديوان الحماسة. تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون القاهرة سنة ١٩٥٣.

- ٥٠- المفضل الضبي : المفضليات ط٧. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هلوان
دار المعارف بمصر القاهرة سنة ١٩٨٣.
- ٥١- ابن المعتز: طبقات الشعراء . تحقيق عبد الستار فراج دار المعارف القاهرة سنة
١٩٦٥.
- البدیع: تحقيق كرا تشكوفسكى، مطبوعات جب التذكارية لندن سنة ١٩٣٥.
- ٥٢- ابن منظور: لسان العرب، مطبعة بولاق القاهرة مج ١٠ د.ت.
- ٥٣- النابغة الذبياني : الديوان ط٢. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم دار المعارف بمصر
القاهرة سنة ١٩٨٥.
- الديوان. جمع وتحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور الجزائر سنة ١٩٧٦.
- الديوان صبعة ابن السكيت ط٢. تحقيق د. شكري فيصل دار الفكر بيروت لبنان
سنة ١٩٩٠.
- ٥٤- النويري : نهاية الأرب في فنون الأدب دار الكتب المصرية القاهرة سنة ١٨٣٢.
- ٥٥- أبو هلال العسكري: كتاب الصنائع . تحقيق علي محمد البحارى ومحمد أبو الفضل
ابراهيم عيسى الباني الحلبي القاهرة سنة ١٩٥٢.
- ٥٦- ياقوت الحموي : معجم الأديباء مطبوعات دار المأمون لأحمد فريد رفاعي سنة
١٩٣٨.

المراجع

- ١- د. ابراهيم عبد الرحمن: التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي مجلة فصول المصرية مجلد (١) عدد (٣) إبريل سنة ١٩٨١.
- الشعر الجاهلي (قضاياها الفنية والموضوعية) مكتبة الشباب بمصر سنة ١٩٧٩.
- ٢- أحمد الأمين الشنقيطي: المعلقات العشر ط١ دار الكتاب العربي دمشق سوريا سنة ١٩٨٣.
- ٣- أحمد جمال العمري: شروح الشعر الجاهلي ج١، ط١ دار المعارف القاهرة سنة ١٩٨٢.
- ٤- أحمد شوقي: أسواق الذهب مطبعة الحلال بمصر سنة ١٩٣٢.
- الشوقيات المكتبة التجارية بمصر سنة ١٩٧٠.
- ٥- د. أحمد كمال زكي: الأساطير دار الكتاب العربي القاهرة سنة ١٩٧٠.
- دار العودة بيروت سنة ١٩٧٩.
- التفسير الأسطوري للشعر القديم مجلة فصول مجلد ١ عدد ٣ إبريل القاهرة سنة ١٩٨١.
- شعراء العمودية مطبعة دار العلوم الرياض سنة ١٩٨٣.
- ٦- د. أحمد محمد الحوفي: العزل في العصر الجاهلي ط٣ مطبعة فضة مصر القاهرة سنة ١٩٧٢.
- ٧- إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وعملان الوفاء دار صادر للطباعة والنشر بيروت سنة ١٩٧٥.

- ٨- أرشبالد مكلش: الشعر والتجربة ترجمة سلمي الخضراء الجيوسي دار
اليقظة العربية ومؤسسة فرانكلين بيروت سنة ١٩٩٣.
- ٩- ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى
ابن رشد) دار النشر للطباعة بيروت لبنان سنة ١٩٨٣.
- ١٠- إليا حاوي : امرؤ القيس " شاعر المرأة والطبيعة" بيروت لبنان سنة
١٩٧٠.
- ١١- باشيلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا وزارة الثقافة والإعلام
بغداد سنة ١٩٨٠.
- ١٢- د. بدوى طيانة: دراسات في نقد الأدب العربي القاهرة سنة ١٩٥٤.
- ١٣- محي الدين زيان : الشعر الجاهلي (تطوره وخصائصه الفنية) دار المعارف
بمصر سنة ١٩٨٢.
- ١٤- توماس مونرو: التطور في الفنون. ترجمة محمد علي أبو زيد وآخرين ج ١
المنية المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة سنة ١٩٧١.
- ١٥- د. جابر عصفور: الصورة الفنية في السعرات النقدية والبلاغى عند العرب
ط ١ دار التنوير للطباعة والنشر بيروت لبنان سنة ١٩٨٣.
- ١٦- جان بارتليمي : بحث في علم الجمال. ترجمة د. أنسور عبد العزيز دار تحفة
مصر ومؤسسة فرانكلين القاهرة سنة ١٩٧٠.
- ١٧- د. جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام دار العلم للملايين
بيروت لبنان سنة ١٩٧٠.

- ١٨- جيمس فريزر : أدونيس . ترجمة جبرا ابراهيم جبرا دار الصراع الفكرى بيروت لبنان سنة ١٩٥٧ .
- العصن الذهبي . ترجمة أحمد أبو زيد وآخرون الهيئة المصرية العامة القاهرة سنة ١٩٧١ .
- ١٩- خالد الزواوى : الصورة الفنية عند النابغة الذبياني الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان سنة ١٩٩٢ .
- ٢٠- د. رشاد رشدى : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن دار العودة بيروت لبنان سنة ١٩٧٥ .
- ٢١- د. زكى نجيب محمود : قشور ولباب دار الشروق بيروت لبنان سنة ١٩٨١ .
- في فلسفة النقد دار الشروق بيروت لبنان سنة ١٩٧٩ .
- ٢٢- سارتر : نظرية في الانفعالات . ترجمة سامى محمود عبد السلام القفاش دار المعارف بمصر القاهرة سنة ١٩٦٥ .
- ٢٣- سعيد الأفغاني : أسواق العرب ط٢ دمشق سنة ١٩٦٠ .
- ٢٤- سيجمون فرويد : الحرب والحضارة والحب والموت . ترجمة د. عبد المنعم الحفنى مطبعة مدهولى بمصر سنة ١٨٧٧ .
- ٢٥- سيد اسماعيل شلى : الأصول الفنية للشعر الجاهلى القاهرة د.ت.
- ٢٦- سيد حنفى حسين : الشعر الجاهلى . مراحل واتجاهاته الفنية دراسة وصفية القاهرة سنة ١٩٧١ .
- ٢٧- سيد نوفل : شعر الطبيعة في الأدب العربى ط٢ القاهرة د.ت.

٢٨- د. شكرى عياد : الرؤيا المقيدة. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة
سنة ١٩٨٧.

مدخل إلى علم الأسلوب ط١ دار العلوم للطباعة والنشر الرياض سنة
١٩٨٢.

٢٩- د. شكرى فيصل : تطور الفزل بين الجاهلية والإسلام جامعة دمشق
دمشق سنة ١٩٦٤.

٣٠- د. شوقي ضيف : العصر الجاهلي ط١٦ دار المعارف القاهرة سنة
١٩٨٦.

الفن ومذاهبه في الشعر العربي ط ١٠ دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٨.

النقد ط ٤ دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٨.

وصف الطبيعة وتطوره في الشعر العربي مكتبة لمحنة مصر بالقجالة د.ت.

في النقد الأدبي ط٦ دار المعارف بمصر سنة ١٩٨١.

٣١- د. صلاح عيد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي
وشعره دار المعارف بمصر القاهرة سنة ١٩٨٢.

٣٢- د. الطاهر أحمد مكي : امرؤ القيس أمير شعراء الجاهلية القاهرة سنة
١٩٧٠.

٣٣- د. طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب مطبعة لجنة التأليف
والترجمة والنشر القاهرة سنة ١٩٥٦.

٣٤- د. طه حسين : في الأدب الجاهلي ط٥٥ دار المعارف بمصر القاهرة
سنة ١٩٨٤.

حديث الأربعاء ط١١٥ دار المعارف بمصر القاهرة سنة ١٩٧٤.

٣٥ د. عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد العربي دار المعرفة القاهرة
سنة ١٩٥٨.

٣٦- د. عبد القادر رباحي : معلقة زهير والبنية الاجتماعية في العصر الجاهلي
مجلة المعرفة عدد نيسان ٢١٨ دمشق سنة ١٩٨٠.

مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي. بحث في التفسير الأسطوري
الجميلة العربية للعلوم الإنسانية المجلد الثاني العدد السادس - جامعة
الكويت - الكويت سنة ١٩٨٢.

٣٧- عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب دار الثقافة للطباعة والنشر
القاهرة سنة ١٩٧٦.

ط٢ دار العودة بيروت سنة ١٩٧٩.

٣٨ د. عبده بدوي : الظلل والنشيب في مقدمة القصيدة مجلة فصول المجلد
الأول العدد الرابع الميمنة المصرية العامة للكتاب يوليو ١٩٨١.

٣٩- د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر ط١٥ القاهرة سنة ١٩٦٧.
الأسس الجمالية في النقد العربي ط١٥ القاهرة سنة ١٩٥٥.

٤٠- د. علي البطل : الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني
الهجري ط٣ دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت لبنان سنة
١٩٨٣.

- ٤١- د. على الجندى :-فن التشبيد مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة سنة ١٩٨٢.
- ٤٢- عمر الدسوقي :-النايفة الذبياني ط٦ دار الفكر العربي القاهرة سنة ١٩٧٥.
- ٤٣- د. كمال أبو ديب : نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي مجلة المعرفة عدد أيار ١٩٥ وحزيران ١٩٦ مايو دمشق سنة ١٩٧٨.
- دراسة لمعلق ليبد وامري القيس بالإنجليزية ترجمت الأولى إلى العربية وظهرت في العددين ١٩٥، ١٩٦ من مجلة المعرفة السورية سنة ١٩٧٨ .
- ٤٤- محمد أبو الفضل ابراهيم وآخرون : أيام العسرب في الجاهلية مطبعة عيسى الباني الحلبي بمصر القاهرة سنة ١٩٤٢.
- ٤٥- د. محمد زكي العشماوى : النايفة الذبياني ط٢ دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٩.
- قضايا النقد الأدبي المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية سنة ١٩٧٥ .
- ٤٦- محمد سامي الدهان : المديح ط٤ (فنون الأدب العربي) دار المعارف بمصر سنة ١٩٨٠.
- الغزل ط٣ (فنون الأدب العربي) دار المعارف بمصر سنة ١٩٨١.
- الوصف ط٣ (فنون الأدب العربي) دار المعارف بمصر سنة ١٩٨١.

٤٧ د. محمد عبد المطلب : قراءة ثانية في شعر امرئ القيس الوقوف على الظلل
مجلة فصول المجلد الرابع العدد الثاني الهيئة المصرية العامة للكتاب يناير،
فبراير، مارس سنة ١٩٨٤.

شاعرية الألوان عند امرئ القيس مجلة فصول المجلد الخامس العدد الثاني
الهيئة المصرية العامة للكتاب يناير، فبراير، مارس سنة ١٩٨٥.

٤٨ - د. محمد غنيمى هلال: دراسات في مذاهب الشعر ونقده دار تحفة مصر
د.ت.

المدخل للنقد الأدبي.

٤٩ - محمد فتوح أحمد : واقع القصيدة العربية ط١ دار المعارف بمصر القاهرة
سنة ١٩٨٤.

٥٠ - د. محمد مندور : النقد النهجي عند العرب نشر مكتبة النهضة المصرية
سنة ١٩٤٨.

في الميزان الجديد ط٣ مكتبة تحفة مصر ومطبعتها د.ت.

٥١ - د. مصطفى عبد الشافي الشورى : الشعر الجاهلي (تفسير أسطوري) ط١
دار المعارف بمصر القاهرة سنة ١٩٨٦.

٥٢ - د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي الدار القومية للطباعة والنشر
القاهرة د.ت.

الصورة الأدبية دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت لبنان
د.ت.

٥٣- د. ناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ط٦ دار المعارف- القاهرة سنة ١٩٨٢.

٥٤- د. نجيب محمد البهيتي : تساريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري الطبعة المغربية دار الثقافة مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء المغرب سنة ١٩٨٢.

٥٥- د. نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي مكتبة الأقبصى عمان سنة ١٩٧٦.

٥٦- يحيى الجبورى : الإسلام والشعر مكتبة النهضة بغداد سنة ١٩٦٤.

٥٧- د. يوسف خليف : الروائع من الأدب العربي ج ١ (العصر الجاهلي) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٨٣.

دراسات في الشعر الجاهلي دار غريب للطباعة القاهرة د.ت.

٥٨ يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي وزارة الثقافة دمشق سنة ١٩٧٥.

بحوث في المعلقة وزارة الثقافة دمشق سنة ١٩٧٨.

المراجع الأجنبية

- C. D. Lewis :
The Poetic Image, London, Jonathan Cope, 1968.
- Christopher Clauess :
" In Fine Frinzy," The Sewanee Review, London, Summer 1980.
- Firdman Norman :
" Imagery from sensation to symbol." The Jornal of Aeasthetic and Art Criticism, U.S.A. 1953, Vol. 12, No. 1.
- Herbert Read :
The meaning of Art, London, A Pelican Book 1954.
Poetry and Experience, London , Vision Press, 1967.
- J. P. Sorter :
What is Literature? Translated by Frechman B., London, Mathuen and Co. 1970.
- Kamal Abu-Deeb :
"Towards Structural Analysis of pre-Islamic Poertry (11) : The Eros Vision "In Edebiyat, Univ. of Pennsylvania, Vol. 1, No. 1, 1976.

- Northrop Fry :

" The Archetypes of Literature," In Vickery, J. B.
Myth and Literature., Lincoln Bison Book , 1966.

رقم الصفحة

المحتويات

المقدمة

الفصل الأول

ميكانيكية الصورة

مقدمة ..

١ مصطلح الصورة .

٢ الخيال والصورة .. .

٣ خصائص الخيال .. .

٤ الصورة الشعرية

٥ علاقة الصورة بالحق ..

٦ وظائف الصورة .. .

٧ المبحث

١٠

١٧

٢١

٢٦

٢٩

٣٩

٥٢

٥٩

الفصل الثاني

الصورة الخزنية

٦٩	١ الليل
٧٨	٢ الخمر
٩١	٣ المرأة ..
١٢٩	٤ الناقة
١٤٨	٥ الفرس.
١٦٣	٦ هوامش المعاني .
١٧٤	٧ الهوامش

الفصل الثالث

الرمز والصورة

١٨٠	١ رمز الطفل ..
٢٣٠	٢ رمز الرحلة ..
٢٤٦	٣ رمز الصيد ..
٢٥٧	٤ رمز البطولة ..
٣١٢	٥ هوامش المعاني

٣١٢	الفصل الرابع
٣٢٦	الهوامش
٣٤٣	الخاتمة
٣٥١	المصادر
٣٥٨	المراجع
٣٥١	المراجع الأجنبية